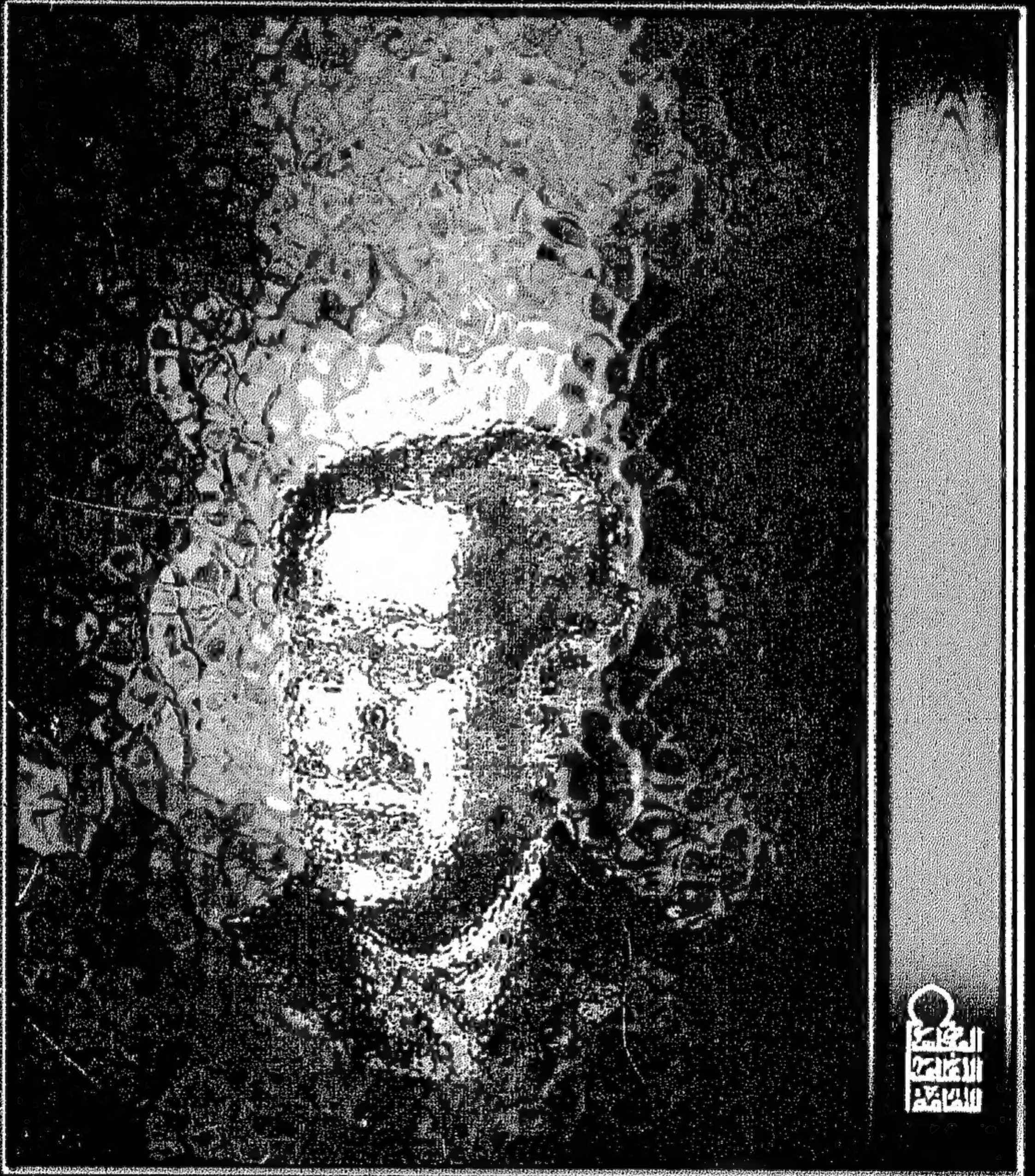


محمد مندور

وتنظير النقد العربى



محمد براده

المجلس الأعلى للثقافة

محمد مندور
وتنظير النقد العربي

محمد براهيم



٢٠٠٥

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب: محمد مندور وتنظير النقد العربى

اسم المؤلف: محمد براده

الطبعة: الثالثة - القاهرة ٢٠٠٥م

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St Opera House, El Gwzira, Cairo

Tel: 7352396 Fax: 7358084

مندور من منظور نقد النقد

على رغم أن كتابى "محمد مندور وتنظير النقد العربى" هو
حصيلة أطروحة جامعية ناقشتها فى جامعة السوربون، عام
١٩٧٣، فإننى أحس اليوم أن الأمر لم يكن يتعلق بأطروحة قَدَر
ما كان تَعَلُّه لطرح أسئلة وصوغ تصورات كنتُ أعتبرها،
آنذاك، أساسية ومفصلية فى سياق الانتقال من مرحلة مُتتاقفة
إلى أخرى، وفى سياق التصادى مع فورة المناهج النقدية
الحديثة التى غمرت الساحة الفكرية بفرنسا منذ بداية الستينيات.
وفى الحقل النقدى العربى، خلال الفترة نفسها، كان
الخطاب السائد يمتح من الانطباعية ومن علموية جوستاف
لانسون وسانت بوف وتين، ومن نقد نفسانى مُبتسر، ومحاولات
نقدية مُتمركسة أو جدلية تاريخية وثوقية...

ولا شك أن الجامعة المصرية، بتاريخها وأعلامها وانفتاحها على الأساتذة الأجانب، كانت محفلاً أساسياً في مجال إضفاء المشروعات على مناهج تدريس الأدب وتقويم إبداعاته، وبلورة طرائق تدريسه ونقده. وبحكم النشأة والمثاقفة، فإن شعبة اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة، اعتمدت لعدة عقود، على المنهج اللانسوني وعلى أمشاج من مناهج التاريخ الأدبي والسوسيولوجيا الوضعية التي تعتبر أن الأثر الأدبي هو الرجل (المبدع)، فتستخرج حياته من كتاباته...

لكن، لحسن الحظ، كان هناك نقد آخر، خارج أسوار الجامعة، يواكب الإبداعات الجديدة في الشعر والرواية والقصة والمسرح، وكان هناك شعراء وكتاب يغذون النقد استناداً إلى تجاربهم الإبداعية؛ وكانت هناك مجلة "أدب" لأمين الخولي، ومجلة الآداب البيروتية ومنابر أخرى، حملت أنفاساً مغايرة تتراوح بين الفلسفة الوجودية السارترية والرؤية الماركسية الجذرية. من ثم لم تبق الجامعة حصناً متفرداً بإضفاء المشروعات وتحديد مقاييس النقد ومناهجه. ولعل لحظة المواجهة بين طه حسين وكل من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس

(فى الثقافة المصرية)، هى تجسيد لذلك الصراع النقدى من أجل توسيع مفهوم الأدب ومناهج التحليل والقراءة والتأويل، على ضوء ما كانت تحبل به ساحة الإبداع من أشكال ورؤى حدائثية، وعلى ضوء ما كان الأدب الكونى والفكر النقدى ينتجانه من تصورات ونظريات تكسر شرنقة الموروث وتستشرف آفاقاً أرحب.

وجدتُ، وأنا أتأمل الوضعية النقدية العربية، فى الستينيات، بأن هناك إرهابات تحول فى مفهوم الأدب، وتطلعاً إلى قراءة مختلفة للإبداع المنخرط فى سيرة ملاحقة التضاريس والمنعرجات والتصدعات، مع استمرار السلطة الأكاديمية فى "ضبط" المجال النقدى...

وإذا كنتُ قد اخترتُ كتابات الناقد محمد مندور، فلأنه كان يمثل حالة بارزة، لافتة، يمكن أن تُسَعَفنى على تجلية بعض الالتباسات التى تحف مجال النقد، وتفتح فى الآن نفسه، الطريق أمام استحضار المسكوت عنه ومساءلته.

وخلال الفترة التى أنجزت فيها هذا البحث (١٩٧٠ -

١٩٧٣)، كانت عُدتى النقدية فى بداية تكونها وكذلك اطلاعى

على النظريات الأدبية والمناهج التحليلية الحديثة. من ثم كان هذا البحث وسيلة لتعميق صِلاتي بما كانت تُعج به الساحة الأدبية والنقدية في فرنسا عبر مناخ سياسى اجتماعى تُدثره غلائل هبة مايو ١٩٦٨ الطلابية، وتُحَوِّطه تنظيمات رولان بارت وجريماس، وفوكو، وليفى ستروس، وبورديو، وتودوروف... وفى كل ذلك ما يزكى نقد النقد ويشجع على خلع رداء "القِس" وارتداء جُبة "الساحر" المفتون بما لم يتكشف بعد.

إن نقد النقد - فى كل المجالات - يكتسب شرعيته وضرورته، من كَوْن كل مجتمع يتعيش ويستملك ويحاور مجموعة من الخطابات لا ينظمها الائتلاف بقدر ما يخترقها الاختلاف والتعارض والتصارع. وكل واحد من تلك الخطابات ينتج مفهومات ورموزاً ومرجعيات أيديولوجية لا يمكن أن تعرف استقراراً نهائياً. وهذه سمة متولدة عن طبيعة الحياة وجدليتها وتجدها. وفى مجال النقد الأدبى، كان نقد النقد دومًا هو المقفّر الممهد لبلورة طرائق إبداعية مستجدة، وهو الضمان الحائل دون تجمد القوالب وسيادة المنوالية واجترار البلاغة المقننة... والنقد الأدبى، كما صار معروفًا اليوم، لا يقتصر على

أن يكون شرحاً أو تفسيراً للنص، بل هو خطاب ينتج في سياق معين ويتفاعل مع سجلات معرفية ويستثمر الخبرة الذاتية والشعورية لينتج بدوره معرفة تتوخى تتسبب الحقيقة وفتح النص على التأويلات الممكنة...

من هذا المنظور، أعدتُ قراءة كتابات مندور النقدية والفكرية. لقد عاد مندور من رحلته الدراسية بفرنسا (تسع سنوات) ممثلاً حماساً، مؤمناً بضرورة التجديد، متشبعاً بالقيم الحضارية التي استوعبها في مجالات الأدب والفن والمعمار، وتدبير شئون المجتمع تدبيراً ديمقراطياً. وكانت مقالاته "فى الميزان الجديد" تعكس هذه الروح الوثابة، الجريئة فى الطرح والنقد. وتذريجا، بدأ مندور يدرك ثقل الشروط المحيطة بإنجاز الفعل المغير، وغدا مشروطاً بما أسماه بورديو "الشروط المتيحة"، أى جملة العناصر والمكونات والصراعات التى تُتيح للفرد داخل المجتمع أن يُنجز شيئاً ما، أن يكتسب وضْعاً اعتبارياً معيناً، لاحتساب مشيئته أو تمنياته وإنما وفق تلك الشروط المتيحة...

من هذه الزاوية، يأخذ التحليل وجهةً أخرى تتأى عن الإسقاط أو افتراض قوة لدنية ملهمة تُبَوِّئ المبدع مكانة متميزة. انطلاقاً من هذه الملاحظة، أعدنا النظر فى خطاب مندور النقدى، بترابطٍ مع موقعه داخل الحقل الثقافى المصرى ما بين ١٩٣٦، و١٩٥٢، وعبر المفهومات الأساس التى شكلت وعيه وأيضاً لأوعيه الثقافى.

إن تحليلنا لكتابات مندور النقدية والفكرية والأيدولوجية وفق التسميات التى اختارها هو لمساره النقدى، لا يعنى أننا نوافقه على تلك التقسيمات، وإنما انطلقنا منها لكشف خفاياتها وتنقض أحياناً مدلولاتها، ما دامت نوايا الناقد أبعد من أن تكون هى الحكم، وما دام التحليل السوسىولوجى وتفكيك الخطاب، هما المقياسان الأدق لأنهما سبيلٌ إلى التنسيب وربط الخطاب بالموقع والشروط المتحركة فى صنعه وتلقيه واستهلاكه.

والواقع أن مسألة "التفاوت" المستمر بين فترة إنتاج الخطابات النقدية الأوربية - العالمية، وفترة وشروط تلقيها داخل الحقل الثقافى العربى، هى عنصر إشكالى كثيراً ما يطمس الفهم و يحرف التفسير. ذلك أن المناهج والمفاهيم والخطابات

النقدية "الأوربية" تظل مُلتصقة بِمناخٍ يُنتج المعرفة في مختلف العلوم وبِخاصة العلوم الإنسانية التي تَمُدُّ النقد الأدبي بمقولات ومفاهيم إجرائية... بينما نفتقد نحن هذا الإسهام في إنتاج المعرفة العلمية، وغالبًا ما نتعيش على الاقتراض والاقتباس والترجمة، في غياب استحضارٍ دقيق لسياق إنتاج تلك المعرفة وتجلياتها التطبيقية...

يكون من الطبيعي، إذن، أن تظل اجتهادات نقادنا، على رغم ما قد تتميز به من جهد وابتداع، مفتقدةً للالتحام والإجرائية المضبوطة للنصوص العربية بطريقة ملائمة. وأكثر ما ينطبق ذلك على النقد العربي المنتَج قبل الثمانينيات، أي قبل أن تتوطد وسائط المعرفة وسرعتها، وقبل أن يهتم عدد من الباحثين والنقاد العرب باستيعاب وتمثّل النظريات والمناهج حينَ ظهورها، ومن مُنطلق تنسيبي...

بالنسبة لمحمد مندور، فإن ما تزود به خلال إقامته في فرنسا، كان متصلًا بمستوى الإنتاج المعرفي خلال ثلاثينيات القرن الماضي، ولم يتمكن، بعد عودته إلى مصر، من متابعة ما جَدَّ من نظريات ومناهج وطرائق تحليل النص الأدبي وتأويله،

خاصة منذ الخمسينيات للقرن العشرين. فضلاً عن ذلك، فإن الأزمة السياسية خلال الأربعينيات، قادتَه إلى حوْمةِ الفعل السياسى والنضال الاجتماعى، فكتب سلسلة مقالات فكرية، أيديولوجية متميزة كان لها تأثير واسع، بينما ظل - فى مجال النقد الأدبى - يتعيش على ما تبقى فى زوادته اللانسونية من منهج "شرح النصوص" والالتكاء على التعريفات المدرسية بوصفها مقاييس تسند الحكم النقدى أو تبرر الانطباعات وحُدوسَ الذوق.

بطبيعة الحال، مثل هذه الاستخلاصات التى انتهت إليها فى دراستى عن "مندور وتنظير النقد العربى"، لا تُلغى إشعاع كتابات مندور ضمن سياقها وأوانِها، ولا تُتكرر إسهامها فى تقليب التربة النقدية وإعدادها لمرحلة تالية. إلا أن تتاول إنتاجه من منظور "نقد النقد"، هو ممارسة ضرورية للتخلص من رواسب التعميم، والتقديس، والتقدير الأعمى. وهذا ما بدأ يتحقق لاحقاً فى مجال النقد العربى الحديث منذ سبعينيات القرن الماضى، حيث أخذ النقد والنقاد منحى آخر يتصادى مع أسئلة معرفية وثقافية مُتصلة بلحظةٍ جديدة من المثاقفة وإعادة النظر فى

الموروث. فعلاً، فإن انفتاح جامعاتنا وباحثينا على منهج
البنوية والألسنية والسيمائية والتحليل النفسى، وسوسولوجيا
الأدب ونظريات الهيرمينوطيقا التأويلية، و"علم" السرديات... قد
حرر النص الأدبى العربى من أحادية القراءة ومن اختزالية
شرح النص وترجمة دلالاته إلى مقولات وأفكار سابقة عنه فى
الوجود. وهذا لا يعنى أن هذه المناهج الجديدة قد حلت
المعضلات، وحققت "عملية" النقد التى كانت تراود النقاد منذ
القرن التاسع عشر، لأن طبيعة النص الأدبى المتعددة الانتماءات
والسجلات واللغات، تتأبى عن حبسه داخل قُمم النقد المقنن،
الصارم فى مقاييسه وأحكامه. من هنا، يكتسب نقد النقد شرعيته
المتجددة لأنه هو السبيل إلى إعادة النظر فى ما يُنجز من
خطابات تُؤطر المجتمع وتصور أسئلته وإجاباته المؤقتة.

لقد مضى أكثر من ثلاثين سنة على كتابة هذه المحاولة
النقدية انطلاقاً من "حالة" محمد مندور. ولو قُدر لى أن أعيد
كتابتها اليوم لرُبما اختلفت عما هى عليه الآن؛ لكننى ما أزال
مقتنعاً بمنهجها الذى استمد الكثير من سوسولوجيا الأدب عند
لوسيان جولد مان وبير بورديو بالأخص، اقتناعاً منى باحتياجنا

إلى هذا النوع من النقد لنتخلص من النظرة التقديسية ومن الأحكام الانطباعية التعميمية، ومن مفهوم الأدب "الأثيرى" الطافى فوق شروط إنتاجه. وكنتُ أملُ أن يُتابع باحثون مصريون تعميق مجال دراسة الحقل الأدبى والثقافى بمصر، لكننى لم أقرأ سوى أطروحة الصديق ريشار جاكمون بعنوان "بين كتّبة وكتّاب: الحقل الأدبى فى مصر المعاصرة"، ترجمة بشير السباعى، دار المستقبل العربى، ٢٠٠٤. وأرجو أن يحث هذا التحليل المتميز باحثين مصريين على استكشاف تعقيدات الحقل الأدبى بمصر حيث يُتاح للأجيال الجديدة أن تعيد قراءة الإبداعات قراءة مُغايرة تُدمجها فى أسئلة الحاضر والمستقبل.

ولا أظن أن كلمات شكر ستفى بامتنانى للمجلس الأعلى ولأمينه سى جابر الصديق العزيز، على إعادة نشر دراستى بمناسبة مرور أربعين سنة على رحيل محمد مندور. أملى أن يجد الشباب المصرى القارئ فى هذا الكتاب توكيداً لاعترافى بما منحتنى إياه مصر من معرفة وصدقات جميلة.

محمد براده

القاهرة: ٢٠٠٥/٦/١٢

إهداء الطبعة الثانية

فى هذه الطبعة الثانية التى تصدر بالقاهرة، أود أن أهدى هذه المحاولة المكتوبة سنة ١٩٧٣، والتى أبقيتُ عليها كما كتبتُ أول مرة، إلى مصر الرائدة اعترافاً بما أدين لها به من تعلم وخبرة وصداقات.

فعسى أن يجد بعض الشباب المصرى، فى هذا الكتاب، عناصر حوار متجدد يعكس هموماً مشتركة على امتداد الثقافة العربية. ومصر، بالنسبة لى، هى دوماً أفق لمستقبل نعيشه جميعاً على رجاء أن تعتمد الحرية، وتسند الديمقراطية وتقود خطواته قوى التغيير والتقدم.

محمد براده

١٩٨٦/٢/١٢

إشارة

هذا الكتاب، هو فى الأصل، أطروحة جامعية كتبها بالفرنسية تحت إشراف الأستاذ أندريه ميكيل للحصول على دكتوراه السلك الثالث من جامعة باريس، وقد تمت المناقشة بتاريخ ١٩ يونيو ١٩٧٣، وشارك فى لجنة المناقشة الأستاذ: جمال الدين بن الشيخ، والأستاذ تروبو.

وقد حالت مشاغلى دون ترجمتها إلى العربية، مع أننى كتبها لقراء عرب تهمهم معضلات النقد ومجالاته وإشكالياته. لذلك فإن محاولتى هذه، رغم منطلقها الجامعى، هى بالدرجة الأولى، بحث عن إجابات لأسئلة كثيرة كانت تبدأ من الكتابة النقدية لترحل بى إلى محيط الأيديولوجيا.. أسئلة حاصرتنى فلم أجد وسيلة للتخلص منها إلا بالكتابة عن "حالة نقدية" تستوعب

خصوبة الأسئلة.. من ثم كانت رحلتى صحبة مندور.
وأدود أن أقول لأستاذى وصديقى أندريه ميكيل بأننى
سعدتُ كثيراً بإشرافه وحلقاته الأسبوعية، وسعدتُ أكثر بمعاملته
لطلبته، وبتطبيقه، عملياً، لمبدأ حرية التفكير. فليعتبر ميلاد هذا
الكتاب بداية لصداقة راسخة.

مقدمة

من بين الأسباب التي حثت بي إلى اختيار دراسة أعمال الناقد محمد مندور، ما لاحظته من تفاوت مستمر بين النقد العربى المعاصر والنقد الغربى: ذلك أن ثقافتنا تتأخر دائماً فى التعرف على الاتجاهات والمذاهب الأجنبية، وكثيراً ما يتم التعرف بعد أن تصبح تلك الكتابات مستفدة لأغراضها عند مَنْ صاغوها. يضاف إلى ذلك أن هذا التعرف قلما يكون تاماً ودقيقاً، ويلزمه الكثير ليصبح مبنياً على فكر نقدى قادر على التمثل والاستيعاب.

وأحسن مثل يوضح ملاحظتنا، استحضار المسار الذى قطعه المذهب الوجودى ليلتقى بالفكر العربى. فبالرغم من أن هذا المذهب رافق الحرب العالمية الثانية وعاش ازدهاره فى

بداية الخمسينيات، فإن ترجمة بعض أعمال سارتر وسيمون دي بوفوار لم تظهر إلا ابتداء من سنة ١٩٥٥. وإذا كانت موضوعية الالتزام قد تسربت بكيفية أو بأخرى، إلى صفوف نخبة المثقفين العرب في الحقبة نفسها، فإن النص الأساسي الذي أوضح فيه سارتر أسس نظرية الالتزام، لم يترجم إلا في سنة ١٩٦٠^(١).

وبالإمكان تعداد الأمثلة. وأقربها إلينا زمنياً، الأبحاث المتصلة بمجال اللسنيات والبنوية. ذلك أن القارئ العربى الذى لا يعرف لغة أجنبية، لم تتناه إليه أصداً هذه الدراسات، وبخاصة دراسات النقد الجديد، إلا فى سنة ١٩٧٠^(٢).

إلى جانب هذه الملاحظة، هناك التشخيصات ذات المظهر المتعمق، التى ما انفك بعض نقادنا يجترونها حول أزمة النقد العربى فى رأيهم، كل الضعف مصدره انعدام نظريات فلسفية تُسند المدارس النقدية كما هو الحال بالنسبة للثقافات المتقدمة..^(٣).

على أنه إذا كانت هاتان الملاحظتان تؤكدان الأزمة، فإن هذه الأخيرة ما تزال فى حاجة إلى تشخيص وتحليل. ويبدو لى

شخصياً، رغم المقالات والأحاديث والخطب التي دُبجت بقصد توضيح أصول الأزمة التي يتخبط فيها الأدب العربي، أن الحاجة لا تزال ماسة لإعادة النظر في المسلمات والأسس التي ترتكز عليها مفاهيمنا الثقافية المستولة عن هذا المأزق الذي نستشعره في كل المجالات.

وكان لا بد من صدمة ٥ يونيو ١٩٦٧، لكي يجرؤ بعض المثقفين على التفكير بطريقة جذرية وبصوت جهير. والاتجاه السائد اليوم عند الطليعة يتبلور في ضرورة إعادة صنع كل شيء من جديد.

أما في ميدان النقد الأدبي فإن الحصيلة عجفاء: سواء في مجال تحليل الشروط الاجتماعية للإنتاج الأدبي أو في مجال الأبحاث اللسانية والجمالية، تبدو الأدوات والمنطلقات غير ملائمة. ذلك أنه بالرغم من كثرة الرسائل الجامعية والدراسات المتخصصة في الأدب العربي، يبقى معظم هذه الكتابات منغلقة في مفاهيم ومناهج لا تاريخية وانطباعية، وإن كان هؤلاء الدارسون يكثررون من إعلان تشبثهم بالمبادئ "العلمية" خاصة في المقدمات والخواتم^(٤).

والواقع أن العديد من الدراسات المنشورة منذ بداية هذا القرن، تتضح بالتأويلات المثالية وبالانتقائية، مما يجعلها تتواء تحت ظلال المناهج المقتبسة في عُجالة، والمستعملة لأغراض آنية.

لكن هذه الملاحظة لا تمنعنا من الإقرار بالخدمات التي قدمتها بعض هذه الدراسات المرتبطة بسياق اجتماعي وتاريخي مُعين. ونكتفى بالإشارة إلى مثال مستمد من دراسات طه حسين النقدية، فعندما حاول أن يعيد الاعتبار للشعراء "الملعونين" استنادًا إلى مقاييس فنية، اضطر إلى التذكير بحقائق أصبحت الآن ضمن المسلمات لدينا، ولكنها كانت غير مقبولة عند غالبية الرأي العربى المسلم منذ أربعين سنة. ومن ثم تلك الضجة التي أثارها المتزمتون حينما حاول طه حسين أن يربط بين حياة اللهو والخلاعة لبعض الشعراء كآبى نواس وبشار، وبين المناخ العام للمجتمع العباسى الذى كان يسمح بازدواجية السلوكات والتأرجح بين المتعة والزهد حتى بين الخلفاء والأمراء" (٥).

إلا أن هذا المنظور الذى انطلق منه طه حسين غير كاف، ليس فقط لأنه يفترض مسبقاً ترابطاً آلياً بين الشاعر والبيئة، بل

كذلك، وبالخصوص، لأن النص الأدبي يفتقد الكثير من جوهره عندما يُختزل إلى مجرد مرآة عاكسة. ومن ثم فإن العلاقات المعقدة القائمة بين النص - والمنتج - والمجتمع، تظل في حاجة إلى التجلية والتحليل^(٦).

طبيعي أن المرحلة التاريخية التي يعيشها المجتمع العربي المرتبط بالأجنبي، والمتطلع إلى استكمال التحرر الوطني، تؤطر نشاطات ومواقف المثقفين وتلقى على عاتقهم مسئوليات تتعدى نطاق الاختصاص، وتتجاوز الأدوار المحددة لهم في المجتمعات "العادية". ونجد مثلاً لذلك في روسيا القيصرية حيث لم يكن بإمكان تشيرنيفسكى أو بيلينسكى أن يكونا مجرد ناقلين يساعدان القراء على فك ألغاز الأعمال الأدبية.

لا عجب إذن، واستناداً إلى هذه الملاحظة، أن يكون النقاد العرب الذين مارسوا تأثيراً على ثقافتنا المعاصرة ليسوا هم أولئك الذين أعادوا دراسة إعجاز القرآن من المنظور القديم نفسه، أو شرحوا معلقات الشعراء الجاهليين دفاعاً عن "خلود" اللغة العربية... وإنما أثر النقاد الذين حاولوا الانخراط في حركة التاريخ بكليتها وجدليتها، وأبرزوا دينامييتها في مجال

الثقافة. فالأمر يتعلق فى العمق، بتشييد الثقافة القومية المثلومة والمستأبة تحت وطأة الاستعمار، ونتيجة لجمود المتشبتين بأذبال الماضى.

إن هذه التقييمات العامة هى التى تحدد، منذ البداية، جوانب دراستنا لمندور: إذ لا يمكن أن ندرس ناقدًا "ناشطًا" فى مجتمع تعرض للمثاقفة، استنادًا إلى كتاباته فقط، وبمعزل عن الشروط المتحكمة فى المجال الثقافى الذى ينتمى إليه.

إننا غير مقتنعين بالمنهج الذى يتخذ المذاهب الأدبية المقتبسة عن أوربا، إطارًا مميزًا للممارسات النقدية العربية، لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتبلور متغايرة بالحثم. ومن ثم فإن كل تعميم لمثل هذه المقاييس لا ينفذ إلى خصوصية الاتجاهات عندنا. وإذا كان بعض النقاد الغربيين ينتهون، مثلاً، إلى تحديد النقد بأنه: "تعميم لممارسة أدبية متعاصرة" مما يجعل: "المناهج النقدية للفترة الكلاسيكية مبينة على ضوء الأعمال الأدبية للكلاسيكيين، والنقد الرومانسى يتبنى مبادئ الرومانسية نفسها (أى التحليل النفسى واللامنطق الخ..)^(٧)، فإننا لا نرى جدوى فى مثل هذا التعريف مطبقاً على حركتنا النقدية.

معنى ذلك، بعبارة ثانية، أن تحديد مركز الثقل لأحد المفاهيم أو لمجموعة مصطلحات منقولة إلى مناحات أدبية أخرى، يستلزم الرجوع إلى المصدر الأول لهذه الأدوات المفهومية. إن هذا التحوط المنهجي يفرض نفسه علينا، لأننا نعلم أن معظم نقادنا، منذ حسين المرصفي، قد اتجهوا صوب المستودع الأدبي الأوربي بحثاً عن أدوات التحليل والتفسير، حتى عندما حاولوا إعادة تقييم روائع التراث العربي. وهذا ما يترك في نفوسنا، عند قراءة العقاد والمازني وطه حسين وهيكل، الانطباع بأنهم يجهدون في إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار جوانبه المهمة، حتى لا يكون مختلفاً في شيء عن التراث الأدبية للأمم "المتقدمة"^(٨).

في الآن نفسه نلاحظ أن محاولات النقاد "الخلص" الذين حاربوا الثقافة المستوردة، لم ينجحوا في إعادة تقييم التراث بالاعتماد فقط على مفاهيم مستخلصة من الثقافة العربية التقليدية. وبدلاً من أن يجدوا النقد العربي على أسس يريدونها "أصيلة". انتهى بهم الأمر إلى نفذ الغبار عن قاموس البلاغة القديمة. شاهدنا، في النهاية، مجهودات مصطفى صادق الرافعي

وأحمد حسن الزيات تتضاف إلى الكتب والشروح البلاغية المعروفة منذ أبي هلال العسكري^(٩).

إذا أبعادنا اتجاه هؤلاء النقاد "الخلص"، وهو إبعاد يفرض نفسه على الأقل بسبب عدم توفر هذا الاتجاه على آفاق وفعالية نتيجة لتجاهله للتاريخانية، فإن الاتجاه الحديث (الذى تعرض للمناقشة) هو ما يتيح لنا تتبع مسار إشكالية النقد العربى المعاصر.

على أننا لا نتغيا استعراض الحصيلة النقدية أو التأريخ لها، بل إبراز اللحظات الأساسية التى يركز عليها نمط من التنظير، وتجليات الخطوات المرتبطة بكثير من العوامل التى أعطت النقد إمكاناته وحدوده.

نستطيع الآن، نتيجة للتباعد الزمنى الفاصل بيننا وبين بداية النهضة العربية، أن نضع الأصبع على أصل أزمة النقد العربى التى لا يمكن فصلها عن الأزمة الشاملة للمجتمع. وحين نربط بين الأزمتين لا نقصد التخلص من شىء محدود بتعويمه فى مٹاهة دائمة الحركة، إذ يلزم الانطلاق من المظاهر "المحلية" لأزمة النقد، لكن دون إغفال تفاعلها مع المحددات الاجتماعية

والسيرورة التاريخية. ذلك أن ربط الحقل الأدبي بالحقل السياسي وبالمؤثرات الأجنبية يفسح المجال أكثر، لموضعة النقد وفهم آلية (ميكانيزم) النقد الأدبي وطرائقه في تفاعل جدلي مع الثقافة والمجتمع. وما يجعلنا نلح على هذه النقطة هو غياب الدراسات الاجتماعية للأدب من منظور واضح لا يرمى إلى إضفاء هالات القداسة والرضا على النفس.

لقد تساءلت، من جهتي، عن إمكانية الإسهام في دراسة إشكالية النقد العربي. وأفضى بي التفكير، مع مراعاة قدراتي والوقت المتوفر لدى، إلى الاختصار على دراسة أعمال ناقد واحد وملاحقة مفاهيمه ومساره النظري، لأن من شأن هذه الدراسة ذات المنطلق المحدود، أن تساعد على توضيح إمكانات وحدود نظرية نقدية موثقة الصلة بمرحلة معينة، وبتطبيقات وممارسات يمكن تشرحها. ولكي تكون مثل هذه الدراسة مجدية يتحتم اختيار ناقد ذي "تمثيلية" ثقافية حتى لا تبقى المشاكل المطروحة سجينة الخصوصية والهامشية.

خلال إقامتي الدراسية بمصر (من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٠) كانت كتابات محمد مندور تملأ الصحف والأسماع، وكان

صاحبها يواصل بالجدية والصدق اللذين عُرفَ بهما منذ ١٩٤٤، نضاله ومعاركه لبلورة مذهب أطلق عليه "المنهج الأيديولوجي في النقد"، اعتقاداً منه أن هذا الاتجاه هو الذى سينقذ النقد العربى من ضعفه، لأنه حصيلة مسار خصب ومتنوع. ولا شك أن المناخ المحموم الناجم عن صعود فكرة القومية العربية والفهم العاطفى الذى طُرِحَتْ به، قد قَوَّى من وهم الخلاص عن طريق بلورة أيديولوجية متميزة وسحبها على كل المجالات.

طبيعى أن تعقب تلك الفؤرة القومانية ساعاتُ التعمق والنقد، لأن مشروعية الحركات وضرورتها لا تُبرر الابتسار والمغالاة فى معاكسة منطق العقل، وجدية التحليل، ولأن التاريخ، فى النهاية، لا تصنعه رغائب وطموحات الأشخاص. دقت، إذن، أجراس النقد بأصوات مختلفة، وعلى درجات متفاوتة من الوعى والإدراك. لكن ما نحرص على تسجيله هنا، هو أن الذين اضطلعوا بمهمة وضع مناهجنا النقدية موضع التساؤل ليسوا هم أساتذة الجامعة هذه المرة. لقد انقضى ذلك الزمن الذى جرؤ فيه طه حسين على التوسل بالشك الديكارتى

لدراسة الشعر الجاهلى. انقضى ذلك الزمن وتحولت الجامعة إلى سلطة لكفالة المشروعات الثقافية، وتخريج الإطارات والباحثين المنسجمين مع المؤسسات المسيطرة.

فى المرحلة الأخيرة من تاريخ مصر، أصبحت معظم الأطروحات الجامعية تستهدف الحصول على وظيفة أو كرسي، وأضحى الأساتذة يتحصنون فى عزلة أبراجهم العاجية. لم يبق فى الميدان سوى النقاد الذين تحركهم حوافز أخرى تحدو بهم إلى ربط الثقافة بالصراع الاجتماعى والسياسى وتحمل عواقب هذا الاختيار فى شجاعة^(١٠).

لكل هذه الاعتبارات توخينا الاستفادة فى دراستنا، من المناهج والأبحاث المنجزة فى مجال علم الاجتماع الأدبى وتطبيقاته النقدية، لأنها تعطى الأسبقية للجدلية التاريخية. صحيح أن الثقافة العربية لا يمكنها أن تظل بمعزل عن المناهج الحديثة المتناسلة فى مجال العلوم الإنسانية، ولكن السؤال الجوهرى المطروح هو: كيف السبيل إلى اختيار المنهج الملائم؟ بتعبير آخر، كيف يمكن تجنب الفهم الخاضع للمثاقفة عند معظم النقاد العرب الذين يعمدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم

التحليلية من مستودع المناهج الأجنبية بدون أن يتمثلوها تمثلاً نقدياً، وبدون مراعاة خصوصية المعطيات التي يدرسونها؟ إن انعدام الفهم النقدي للثقافات الأجنبية وإهمال الأبعاد القومية، كثيراً ما يؤديان إلى تطبيقات أو تأويلات تطمس كُنه العمل الفني المنقود، أو تقودان إلى تجاوز مُتتافر لمجموعة من المصطلحات.

على أننا لا نزع إمكانية تحديد "أفضل" منهج لدراسة الأدب العربي، وإنما نكتفى بالإلحاح على أهمية هذه الإشكالية التي تعترض كل باحث ينتمي إلى ثقافة مُنسبة للعالم الثانى. لقد أثّرنا، فيما يخصنا، استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية كما بلورها كل من جورج لوكاش ولوسيان كولدمان، وبيرر بورديو^(١١). وفي رأينا أن ميزة هذا المنهج تتمثل، فضلاً عن مرونته المفهومية، فى الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد. ولما كان معظم الدراسات المتصلة بالمجتمع العربى وثقافته مطبوعاً بإضفاء القداسة على حساب التحليل الموضوعى، فإن الصدور عن منهج تاريخى جدلى مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها

وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم فى تخليص
دراساتنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة.
ربما يرفض بعض الباحثين هذا المنهج مؤثرين ملاحظة
"الذوق الجديد" المتمثل حاليًا فى التطلع إلى تحقيق عملية الأدب
وتخليص نصوصه من "أعباء" التاريخ وثرثرته. إلا أننا نعتقد أن
الأدب والفكر العربى لا يزالان فى حاجة ماسة إلى الدراسات
المسعة على وعى المشاكل المتميزة لثقافتنا وعلى تعميق الفكر
النقدى اللازم للتجديد، عبر المواجهة والتفاعل. ولأن دراساتنا
هذه موجهة أساسًا للقارئ العربى، فإنها تنطلق من المنظور
الذى نعتبره ملائمًا لإعادة طرح بعض القضايا والمشاكل فى
النقد.

واضح إذن، أن نيتنا لا تتجه إلى كتابة سيرة محمد مندور
وتتبع تفاصيلها أو تقديم تفسيرات نفسانية لسلوكه ومواقفه.
إن الأسئلة التى تكمن وراء مشروع دراساتنا هذه يمكن تلخيصها
كما يلى:

١ - كيف نفهم كتابات مندور؟

٢ - ما هى الشروح التى يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية

والسياسية؟

لقد قلنا فى بداية هذا التقديم بأن اختيار مندور موضوع
لهذه الرسالة راجع إلى "تمثليته" لاتجاه طلائعى فى النقد العربى
طيلة عشرين سنة (١٩٤٤ - ١٩٦٤)، وإلى التأثير الذى
لا يزال يمارسه بواسطة كتبه المقررة فى معظم كليات الآداب.
ولكننى حين أعدتُ قراءة كتاباته بعد مرور بضع سنوات
على وفاته، فوجئت بذوبان صلابة معظمها أمام التحليل
المتعمق.. ومع ذلك يعتبر مندور وجهًا بارزًا فى سماء النقد
العربى. كيف السبيل، إذن، إلى تقييم أعماله؟
هل بالبحث عن الأجزاء المتخفية للمرحلة التاريخية التى
كُتبت فيها؟ أم بموضعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبى
المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعًا لتكوينات اجتماعية
طبقية تلعب الدور الأساسى فى تحديد الاتجاهات والاختيارات؟
إذا كنا قد اخترنا المنهج الثانى، فإننا لا نتغيا من وراء ذلك
تبرير "ذبول" كتابات مندور، بل نتوخى إعادة رسم المسار الذى
قُطعه ناقد بارز، رسمًا جديدًا خاليًا من الممالة يفسح المجال
أمام وضع إشكالية النقد العربى انطلاقًا من حالة نعتبرها ذات
دلالة عميقة.

والواقع أن حالة مندور جد متميزة: فهو لم يكن مجرد ناقد مُتخصص منغلِق على نفسه. كانت نشاطات واهتمامات أخرى تضافى عليه بحق طابع "المتقف العضوى"^(١٢)، ومن ثم لا يمكن موضعتة أو فهم أعماله بدون اعتبار المرحلة التاريخية المتأججة التى عاشتها مصر من سنة ١٩٤٠ إلى ١٩٦٥، أى طيلة سنوات الفعالية فى حياة مندور.

استبعدتُ، وأنا أعيد تصوير العلائق بين مندور ومجتمعه مفهوم "السيرة الدنية"، كما تجنبتُ القيام "بقراءة إبداعية" ليس لأن ناقدنا لم يكن مبدعاً، وإنما اقتناعاً بأن كل كتابة هى فى جوهرها نتاج جهد وذكاء، وتستجيب لشروط مادية قابلة للتحليل. إن معظم السير المكتوبة بالعربية عن الشعراء والأدباء والقادة تتخذ من وعى الذات العامل الحاسم، وتكتفى بجعل التاريخ والعلائق الاجتماعية والاقتصادية مجرد خلفية تزيينية زائدة فى الغالب، ما دام الشاعر أو الزعيم هو الذى يقرر مصيره بل ويحدد قَدَرَ قَبيلته أو أمته! ولأننى غير مقتنع بهذا المنطلق، أتبنى الانتقاد الذى وجهه بيير بورديو لجان بول سارتر بخصوص كتابه عن فلوبيير: "(..) لا مناص من القطيعة

مع الإشكالية التقليدية (التي ما يزال سارتر سجيناً لها) لنتساءل، ليس عن الكيفية التي تمكن بها أحد الكتاب من أن يؤول إلى ما أصبح عليه، بل لنتساءل عما يلزم أن تكون عليه مختلف فئات الفنانين والكتاب في عصر ومجتمع محددين، من زاوية الوصف الخارجي للعلاقات الاجتماعية، ليتسنى لهم أن يشغلوا المواقع التي تسمح بها وضعية معينة، داخل الحقل الثقافي، وتتيح لهم بالتالي، اعتناق المواقف الجمالية أو الأيديولوجية الملتصقة موضوعياً بهذه المواقع^(١٢).

أما عن نقط الخطوط العامة لهذه الدراسة فقد استمددناها من استجواب أدلى به محمد مندور لأحد النقاد وقسم فيه مساره النقدي إلى ثلاث مراحل: تأثيرية، وتحليلية، ثم أيديولوجية^(١٣). على أنه إذا كانت قراءة كتبه تؤكد وجود هذه التنقلات المرحلية، فإن السؤال الأساسي في رأينا هو: كيف تمت هذه التحولات؟ وما هي هذه العوامل المحددة داخل الحقل الثقافي الذي عاش فيه مندور؟ وهل يتعلق الأمر بتطور مُرادٍ سعى إليه عن قصد، أم أنه راجع إلى علائق موضوعية كانت تُوجه الحقل السياسي والثقافي؟

أمام هذه الأسئلة، رأينا أنه يتحتم اللجوء إلى "الممارسة النظرية" للفرقة بين النوايا والتحقق، وأيضاً لفرز التجريبية عن الوعي الملائم.

هناك إلى جانب ما تقدم، نقطة أخرى وجهة بحثنا، وهى الاهتمام الذى أولاه مندور لمنهجية النقد العرب القدماء، ونزوعه المتجدد إلى تنظير النقد العربى. لأجل ذلك آثرنا تسمية هذه الدراسة: "محمد مندور وتنظير النقد العربى". وواضح أن مندور يلتقى مع معظم نقادنا الذين يعزون الأزمة إلى غياب نظرية نقدية، وهم جميعاً ينطلقون من السؤال: هل بالإمكان أن يوجد نقد "ذو قيمة" بدون أن يعتمد على نظرية علمية على غرار النقد الأوروبى؟

كل هذه الفرضيات والملاحظات تكمن وراء الخطوات التى قطعناها فى هذا البحث، لتتخذ التسلسل الآتى:

فى الفصل الأول "مندور والمثاقفة أو المرحلة التأثرية"، وحاولنا تحديد العوامل الأساسية فى التكوين الثقافى لمندور. ومن غير أن نغفل تأثير الثقافة العربية، ألحنا على تأثره بالثقافة الغربية خلال إقامته الدراسية بباريس (١٩٣٠ -

١٩٣٩)، ذلك التأثير المتجلى فى منحاه النقدى للمرحلة الأولى
والواضح فى استحيائه لأعمال الناقد كوستاف لانسون.

فى الفصل الثانى: "الحقل الأدبى فى مصر من ١٩٣٦ إلى
١٩٥٢" أردنا أن نملاً فراغاً ملحوظاً فى التحقيق الذى أعطاه
مندور لمساره، ويتعلق الأمر بالفترة المتراوحة بين ١٩٤٤
و ١٩٥٢ حينما انخرط فى العمل السياسى مبتعداً مؤقتاً عن النقد
الأدبى. كان بالإمكان أن نترك فى زاوية النسيان هذه الفترة من
حياته، ولكننا لا نستطيع بدونها أن نتبين الدوافع الحقيقية
للتغيرات المتتالية التى عاشها مندور أو عرفها الحقل الأدبى
المصرى.

نكتفى فى الفصل الثالث: "مرحلة النقد التحليلى" بعرض
جوهر الكتابات التى نشرها مندور بين ١٩٥٤ و ١٩٦٠، وهى
فى معظمها محاضرات ألقاها بمعهد الدراسات العليا للجامعة
العربية. وإذا كان يهدف من هذه الدراسات إلى تحليل الشعر
المصرى بعد شوقى، فإنه لم يعد فى مقاييسه يعتمد على الذوق
التأثرى فقط، بل أخذ يجنح إلى اصطناع المنهج الاجتماعى
التاريخى واعتبار الأدب قيمة حياتية عاكسة للصراع المجتمعى.

وهذا ما جعله يدخل في خصومات جدالية مع الاتجاه التقليدي وبخاصة مع حوارى أمير الشعراء. ويتواز مع هذه الدراسات، كان مندور يضطلع بمهمة تقديم المذاهب الأدبية والمسرحية والنقدية الأجنبية إلى القارئ العربى.

نصل فى الفصل الرابع إلى نقطة الأوج فى مسار مندور وفى خطوات بحثنا: "النقد الأيديولوجى والتتظير". ربما كان يتحتم إعادة تصوير الحقل الأدبى فى مصر من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٥، ولكن مثل هذه الدراسة التفصيلية تتعدى نطاق مشروعنا. لذلك حاولنا، سدا لهذه الثغرة، استخلاص عناصر التغيير الحاسمة فى الحقل الأدبى عن طريق عرض المناخ الأيديولوجى السائد: فعلاً، ما كان بوسع مندور، وسط الجو المحموم الناجم عن التسابق إلى الأدلجة (idéologisation) أن يفلت من ميكانيزم التكيف. إلا أن هناك، هذه المرة، فرقاً جوهرياً: خلال الفترة الممتدة من ما قبل الناصرية وما بعدها، تغيرت أشياء كثيرة. ومن هذه التغيرات التى تهمنى، وضعية مندور المثقف: كان، كما قلنا، مثقفاً عضواً يناضل فى حركة جماهيرية ضد الاستغلال البورجوازي والإمبريالى، ولكنه بعد

قيام نظام ١٩٥٢ فقد الكثير من مظاهر تلك العضوية: ذلك أن الناصرية تبنت الشعارات والبرامج نفسها التي كانت تتادى بها الأحزاب السياسية. ومن ثم فإن العلاقة العضوية مع الطبقات والأحزاب تحولت، بين الناصرية والمتقنين، إلى ارتباط قوامه "استعمال" هذه الطاقات دون إشراكها في المسؤولية الفعلية للسلطة.

لأجل ذلك فإن الفرضية التي حاولت التدليل عليها هي أن مفهوم النقد الأيديولوجي الذي انتهى إليه مندور في نهاية المطاف، ما هو إلا انعكاس للميكانيزم المتحكم في الحقل الثقافي الجديد بعد سنة ١٩٥٢. ومن ثم فإننا لا يمكن أن نفهم لبس مصطلحاته واحتياج تحليلاته إلى العمق والصلابة النظرية إلا بترابط مع الاتجاهات الثقافية والأيديولوجية السائدة آنذاك.

على أن غرضنا من هذا الربط ومن هذه المنهجية ليس هو إبراز القصور النظري والأيديولوجي لمحمد مندور، أو تأطيره في تصنيفٍ ما، بل نرمى من وراء هذه المعاينات المتولدة عن تحليلات موضوعية، إلى التأكيد على التفاعل المحدد للعلائق القائمة بين المجتمع والثقافة وبين المنتجين في هذا الحقل،

والعوامل الموجهة لنوعية الإنتاج والاختيار، وبخاصة حينما يتعلق الأمر بمجتمع معرض للهيمنة الاقتصادية والثقافية الأجنبية.

اعتبارًا لهذا المنظور يصبح كل شرح لأزمة الثقافة الوطنية بانعدام النظرية أو بتعثر التبرجز أو بانخفاض مستوى التعليم.. مجرد تحليق بعيد عن الأرض الواقعية التي يتم فوقها الفعل. إننا نعتقد، مراعاة لكل ما تقدم، في جدوى الإسهام بنقد للنقد، وذلك عن طريق تجلية النوايا الكامنة وراء الخطوات والمناهج، وعن طريق منهجة اللحظات النظرية التي سلكها محمد مندور. ولعلنا من ورائه نطل على بعض جوانب إشكالية النقد العربى المعاصر.

هوامش :

(١) ترجم كتاب "ما الأدب" مرتين: ترجمه محمد غنيمى هلال (دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦١) ثم ترجمه جورج طاربيشى بعنوان "الأدب الملتزم" (دار الآداب، بيروت، ١٩٦٠).

(٢) اطلعنا على كتاب التحليل الاجتماعى للأدب لمؤلفه سيد ياسين (مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٠)، وهو لا يعدو أن يكون كتاباً تعريفياً بأعمال الناقد الماركسى الجديد لوسيان كولدمان، مع تلخيص جد مقتضب لبعض الأعمال النقدية الجديدة فى مجال اللسانيات والبنوية.

(٣) نجد مثلاً لهذا التشخيص فى كتاب غالى شكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٥. وكذلك فى المقال الذى كتبه محى الدين محمد بمجلة الطليعة (غشت ١٩٦٩) تحت عنوان: حاجتنا إلى فلسفة جمالية ونقدية.

(٤) خاصة عند النقاد النفسانيين مثل محمد أحمد خلف الله، ومحمد النويهى.

(٥) انظر حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة ج ٢.

(٦) يمكن القول، باختصار، بأن الخصائص الأساسية لهذا المنهج النقدى الذى طبقه طه حسين وتلاميذه، تلتقى بالاتجاه الوضعى الذى كان متألّفاً ببداية هذا القرن بفرنسا خصوصاً عند جوستاف لانسون. ووجه الالتقاء والنشأه يتجلى أساساً فى توظيف المعرفة الجامعية فى مجال التقيب وتجميع الأحداث والوقائع "الثابتة" بغرض الوصول إلى حقيقة شاملة.. إلا أن هذا المفهوم الوضعى لتاريخ الأدب الذى يعوض الجدلية بالآلية، لا ينتهى، فى أحسن الحالات، إلا إلى إعادة تشكيل جامدة للعمل الفنى أو للفترة التاريخية المدروسة. (سنناول هذا الاتجاه بتطويل فى الفصل الأخير).

(٧) هذا التعريف لكريستين بومورسكو، ذكره تودوروف.

(٨) تلتقى ملاحظتنا مع رأى عبد الله العروى حول قيمة كتاب فى الشعر الجاهلى لطله حسين. يقول فى هذا الصدد: (ألم يكن طه حسين يقصد بالأحرى، إلى تشكيك العرب فى ماضيهم ومحاربة إعجابهم بالذات، من أجل تمهيد الطرق أمام إصلاحات ليبرالية ذات جوهر أجنبى كانت تثير ردود فعل رافضة جد قوية؟..) (الأيدولوجية العربية المعاصرة) ماسبيرو، ١٩٧٠، ص ١٠٤.

(٩) نجد مثالا لذلك في كتاب مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مكتبة الاستقامة، القاهرة، ١٩٥٢.

(١٠) أحسن مثال ما تعرض له محمود أمين العالم و د. لويس عوض من "إبعاد" عن الجامعة المصرية بسبب أفكارهما السياسية.

(١١) نذكر بالخصوص كتابي لو كاش المهمين: "نظرية الرواية"، سلسلة ميدياسيون ١٩٦٣، و "الدلالة الحالية للواقعية النقدية"، كاليمار، ١٩٦٠. ويذكر كتابي لوسيان كيدمان "الإله المستتر"، و "من أجل سوسيولوجية للرواية". أما بالنسبة لبير بورديو فقد استفدنا من الحلقات الدراسية التي كان يشرف عليها سنة ١٩٧١ بالمعهد التطبيقي للدراسات العليا بباريس، والتي كان موضوعها: الحقل السياسي والديني والثقافي، وكذلك من الدراسات التي نشرها في بعض المجلات.

(١٢) اعتمدنا على الفصل المهم الذي كتبه أنطونيو كرامشي بعنوان: مشاكل الحياة الثقافية والمنشور في Oeuvres choisies، دار النشر الاجتماعية، باريس. (سنفصل ذلك في الفصل الثاني).

(١٣) بير بورديو: Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classes, revue scolies, 1971/1/1, Presses universitaires de France.

(١٤) فؤاد دواره: عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٥.

الفصل الأول

مندور والمثاقفة
أوالمرحلة التأثرية

١ - مسيرة التكوين:

محمد مندور (يوليو ١٩٠٧ - مايو ١٩٦٥) ابن لأب فلاح، نشأ في أسرة مسلمة محافظة ومُتَشَبِّعة بالأدب العربي القديم. ظل طوال حياته مطبوعاً بصدق الفلاحين وإخلاصهم. وما كان تعلقه العميق ببلاده وبتقاليده ليمنعه من استكشاف ذخائر الثقافة الإغريقية والفرنسية طالما أن هاتين الثقافتين كانتا مُعْتَبَرَتَيْن، من جانب الصفوة المؤثرة خلال الثلاثينيات، بمثابة الوسيلة الفعالة التي تُتِيح الارتقاء إلى مصاف الأمم المتقدمة.

ترجع العلاقات الرابطة بين مصر والغرب إلى حملة نابليون الأول^(١). ومنذ ذلك التاريخ، أخذت المثاقفة طريقها داخل المجتمع المصري وعرفت أهم الخصائص المميزة لهذه السيرة (اتصال، تواصل، تقييم أو تقدير، تقبل أو رفض،

اندماج وتعديل للعناصر المنظمة الأولى، تمثل المفاهيم..^(٢).
وقبل أن يرتاد محمد مندور مجال النقد، كان أدباء
ومفكرون آخرون قد ربطوا الصلة بالثقافة الأجنبية ومهدوا
الطريق لتمثل مفاهيمها تمثلاً لا يخلو من الاستلاب: رفاعة
الطهطاوى، أحمد لطفى السيد، طه حسين، محمد حسين هيكل،
عباس محمود العقاد، محمد عبد القادر المازنى.. هم وغيرهم،
متحوا من فكر الغرب القوى واعتبروه أساساً ضرورياً لتحقيق
التقدم المرجو، وإن لم ينفكوا عن الدعوة لعودة حنينية إلى
الأصول، مبرزين قيمة ماضٍ مجيد فخور بدينه وبإضافاته
الثقافية^(٣).

كان مندور يتهيأ ليصبح وكيلاً للنياية، محققاً بذلك حلم
الطفولة المتولد من الإعجاب الكبير الذى يخصص به الناس وكيل
النياية كلما زار القرية. وبالفعل، تسجل بكلية الحقوق، إلا أن
طه حسين الذى قرأ موضوعاً كتبه مندور عن الشاعر ذى
الرمة، أقنعه بأن يحضر إجازة الأدب فى الوقت نفسه. وطه
حسين هو الذى أيد ترشيحه ليسافر إلى فرنسا من أجل تحضير
أطروحة الدكتوراه فى الأدب.

قبل الاتصال المباشر مع الغرب، كان مندور يتوفر على ثقافة عربية واسعة، وكان له اطلاع جديد على دواوين الشعر العربى القديم. لكنه منذ مرحلة دراسته بالجامعة المصرية، كان معجباً بالمناهج النقدية "الجديدة" التى أخذ الرواد يطبقونها: كانت هناك دراسة طه حسين: "فى الأدب الجاهلى"، وكان هناك "الديوان" للعقاد والمازنى، وكان هناك "الغربال" لميخائيل نعيمة.. وكلها تحاول أن تعيد تقييم التراث الأدبى القديم والحديث من خلال مقاييس مستمدة من المفاهيم الرومانسية والعلموية والانطباعية والتاريخية..

وإذا أضفنا إلى جانب ذلك، الفوران الذى أعقب ثورة ١٩١٩ وتطلعات الطبقة المتوسطة إلى الحرية والديمقراطية (وهما قيمتان أساسيتان عند الزمر الاجتماعية الصاعدة) أمكننا أن نفهم ذلك التعطش للتجديد وللتقدم الذى طبع فكر الطليعة الأدبية منذ العشرينيات، وربطها بمستودع المفاهيم والمقاييس الغربية، وإن كان الحافز هو البحث عن الذات من خلال التحديث: "إن تصفية الإنسان التقليدى التى بدأها الاستعمار، تكتسى، عند التحرر، دلالة إيجابية. ذلك أن الشعب الذى يُحطم

نفسه ثم يُعيد بناءها مؤدياً ثمناً فادحاً من التمزقات، يستطيع أن يؤمل الوصول بوساطة الحداثة، إلى نوع جديد من الهوية..^(٤)..

ليس مُستغرباً إذن، أن نجد الأدباء والنقاد لتلك الفترة، يُعيدون تقييم التراث الثقافي استناداً إلى مقاييس مقتبسة من الثقافة الغربية: فإذا كان ابن الرومي قد احتل مكانة مرموقة بين مثقفي ذلك الجيل فإنما ذلك بفضل تطبيق العقاد لمنهج نقدي رومانسي ينزع إلى استخلاص حياة الشاعر من شعره وإلى اعتبار وحدة القصيدة مثلاً أعلى نفتقده في معظم الأشعار القديمة..

كذلك، إذا كان النفوذ الأدبي للمعري قد أصبح متسعاً، فلأن طه حسين قد أوضح القيمة الفلسفية لقصائده التي تعكس أصداء "بيئة" اجتماعية وجدت في ملتقى حضارات وصراعات سياسية حاسمة..

كان التسابق إلى إضفاء الطابع التاريخي على المجتمع العربي المتدثر برداءات التقديس، هو الحافز الأساسي للكامن وراء كتابات هؤلاء النقاد العقلانيين أو الإنسانيين أو الاشتراكيين الذين كانوا على اختلاف اتجاهاتهم يستوحدون

المناهج والمثل العليا الغربية. وحتى عندما تعلق الأمر بالدفاع عن الإسلام لمواجهة حملات التبشير المسيحية (١٩٢٨ - ١٩٣٦)، فإن هذه الصفوة المثقفة اعتمدت على الحجج "العلمية" لإظهار مرونة الإسلام وقابليته للتكيف مع جميع العصور.

إن الإسلام، كأيدولوجية وإطار ثقافي، لم يوضع قط موضع التساؤل عند ذلك الجيل. وكان محور الاهتمام بالنسبة لهم هو إعادة التأويل بقصد: "تحويل معنى الأفكار والرموز والمقولات المنحدرة من التقاليد الثقافية القومية، أو من أيدولوجيات خارجية أصبح لها تأثيرها".

ومن ثم يكون ميلاد ما أسماه مكسيم رودنسون بـ "الأيدولوجيا الضمنية"^(٥).

وفي الحقل الأدبي، كانت هذه الأيدولوجيا الضمنية تظهر عند النقاد من خلال مراجعهم واستشهاداتهم المستمرة بالمفاهيم والمقاييس "الحديثة" التي كانت تُتيح لهم إعادة الاعتبار للتراث الأدبي بدون أن ينعتهم أحد بالمفارقة التاريخية. ومن ثم أصبح الرجوع إلى النقد الغربي هو حجر الزاوية في الخصومات الجدالية لهذه الحقبة.

٢- اكتشاف الثقافة الغربية :

يمكن القول، تعميقاً، بأن جيل النقاد فيما بين الحربين كان مُلتبساً بسبب المرحلة التاريخية: كان يعبر عن صعود الرأسمالية المصرية فى أشكال علمانية مع إعلان انتسابه للحركة السلفية الإسلامية وللمطالب الوطنية^(٦).

وبالنسبة لمحمد مندور الذى ينتمى للجيل التالى، فإن الأمور لم تكن أكثر وضوحاً: مع نمو رأسمالية متبرجة وما استتبع ذلك من مشاكل وأزمات خاصة بين الشباب الموزع الولاءات، وبداية انجلاء الأوهام تجاه الأحزاب والمنظمات، لم يكن من السهل تحديد مشروع ثقافى قادر على متابعة الطريق لتحقيق التجاوز. على أن الأمر لم يكن متعلقاً باختيار نظرى، لأن الإشكالية الثقافية للمجتمع المصرى آنذاك لم تكن مطروحة طرحاً جيداً، فمعظم التصورات للمشروع الثقافى كانت تتدرج فى المحيط الثقافى الدينامى للغرب. وكان مُسلسل التحرر والتماهى لا يزال فى بدايته...

ألا يحق لنا القول بأن صورة المعرفة والثقافة التى كان يحلم بها محمد مندور، تستمد الكثير من السجل المعرفى

الإنسانوى الذى تكاملت عناصره من أرسطو إلى جورج ديهاميل وأندريه جيد؟.

لقد كانت السنوات التسع التى أمضاها فى فرنسا من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩، سنوات لتقليب جذوره الفكرية وللاستقرار داخل ثقافة موسوعية، فبالإضافة إلى حصوله على إجازة الأدب واللغتين اللاتينية واليونانية، حصل على شهادة للعلوم القانونية والاقتصادية، فى الوقت نفسه كان يُحضر أطروحة الدكتوراه عن النقد العربى القديم.

يستحضر مندور سنوات دراسته بفرنسا على هذا النحو: "إن هذه السنوات هى التى كونتلى عقليا وعاطفيا وإنسانيا.. وباريس مدينة بالغة الخطورة، فيها الجد والصرامة، وفيها المغريات المهلكة. وقد أخذت من الاثنين بطرف (...) ويُخيل إلى أن تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تحديداً أو دقة، وأقل ميوعة، قد غير منهج تفكيرى كله بالرغم من أن تفكيرى منذ دراستى الجامعية فى مصر، كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشقشقة اللفظية أو افتعال الغموض. وربما كان للمزاوجة بين دراسة القانون والأدب أثر فعال فى تكوين هذا المنهج

الفكرى فى نفسى.. ومع كل هذا، فمن المؤكد أن تغيير التفكير، لا لغة الكلام فحسب، هى التى تكون النقلة الكبيرة فى منهج تفكيرى العام، بل وإحساسى أيضاً، فاللغة هى ضابط الإحساس كما هى ضابط الفكر، والإنسان لا يعى إحساسه ولا يتبينه إلا إذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال. وقد ساعدنى على ذلك أن منهج دراسة الآداب فى السوربون هو الآخر لا يقوم على المحاضرات النظرية أو الإخبارية عن تاريخ الأدب، بل يقوم على ما يسمونه بتفسير النصوص..^(٧).

وما تجب ملاحظته هو أن فترة إقامة مندور فى فرنسا، كانت مزامنة لمخاض تعيشه الثقافة الأوربية، وهو مخاض انتهى بعد الحرب العالمية الثانية إلى آفاق متعارضة كلياً مع الآفاق التى تتبأ بها مفكرو القرن التاسع عشر: فعلاوة على الأحداث التاريخية الكبرى (صعود النازية، وحملة العصيان المدنى بقيادة غاندى، والجبهة الشعبية فى فرنسا، وحرب إسبانيا..)، كانت هناك محاولات تجريبية جريئة فى مجالات الأدب والبحث:

- فى الشعر: ثورة فى الحساسية تقودها أشعار مالارميه وبول إيلوار وهولدرلين وفاليرى، وبروتون..

- فى الرواية: القطيعة مع الشخصيات النموذجية للقرن التاسع عشر، والعودة إلى المعيش وإلى الحكائية الطولية الخالية من السمك الدرامى المبالغ فيه.. تزعم هذا الاتجاه فولكنر وهيمانجواى، وسيلين ومالرو..

-فى النقد: ساعدت نظريات فرويد على ازدهار محاولات نقدية معتمدة على علم النفس. ونخص بالذكر باشلار بكتابه "حس اللحظة" (١٩٣٢)، وسارتر (المتخيل ١٩٣٦).

لكن مندور، فى تأثيراته، وتفاعلاته وفى تكوينه لمصطلحاته ومقاييسه، ظل مشدودًا إلى الثقافة الغربية كما كانت تمثلها جامعة السوربون والمفكرون القريبون منها. ولتفسير ذلك، سنعمد إلى تحليل أولى لكتابات مندور، وللحقل الثقافى الذى كان مرتبطًا به، مع الوقوف عند تصورات النظرية الخاضعة بشكل أو بآخر للمثاقفة^(٨). وهذا النوع من التحليل هو الذى يُفسر لماذا تجاوب مندور مع اتجاهات نقدية معينة.

لقد كانت الوسيلة الأساسية لارتداد عالم الثقافة الأجنبية، بالنسبة لمندور، هى جامعة السوربون التى كانت تعكس فى تلك الفترة القيم الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة باعتبارها قيمًا

ثقافية تضمن استمرارية تطويرية بدون هزات^(٩). ويعترف مندور بالتأثير العميق لهذه المؤسسة الثقافية فيقول:

".. وإن كان تأثرى الأكبر فى الحقيقة هو بأساتذة السوربون، وبالنقاد الغربيين وبخاصة الفرنسيين منهم، وكذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال: ألبير باييه، وبلوك، وشارل لالو، ثم كبير الأساتذة فى فرنسا جوستاف لانسون، الذى وإن لم أتلمذ عليه وهو حى، إلا أنى تتلمذت وتأثرت بمؤلفاته وبخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية ومقاله عن منهج البحث فى الأدب"^(١٠).

إلى جانب هذا التأثير الراجح للمعرفة الجامعية، أعجب مندور بالكاتب المفكر جورج ديهاميل، فترجم إلى العربية كتابه "دفاع عن الأدب" الذى يعبر فيه ديهاميل عن تخوفاته من التحولات والقوى الجديدة "التي تهدد حياة الكتاب وسيادة الحرف المطبوع الذى يعتبر عندنا رمزاً للفكر الفعال"^(١١).

صحيح أن مندور لم يكن، عند اتصاله المباشر بالغرب، مجتثاً من أصوله الثقافية، لأن روابطه ببلاده كانت وثيقة؛ فقد كان لا يزال تلميذاً فى المدرسة الابتدائية عندما نشبت ثورة

١٩١٩، وحضر فى ذات يوم خميس مذبحة "بحر موسى" التى قتل فيها العشرات من الفلاحين على يد الجنود الإنجليز. كذلك فإن نشأته فى وسط ريفى متدين، ومعرفة بالأدب العربى، كل ذلك غذى فى نفسه الحمية الوطنية والشعور بالتضامن الاجتماعى. ولا شك أن وقاءه لهذه القيم هو الذى جعله يضطلع بدور مهم داخل يسار حزب الوفد، رافضاً إغراءات الرشوة التى عرضها عليه الباشوات الملاك بعدما ضاقوا ذرعاً بانتقاداته النفاذة. ورغم أنه اضطهد وسجن عدة مرات، فقد استمر فى نضاله السياسى والثقافى متحملاً المصاعب المادية والمعنوية.

غير أن ما يعنينا هنا أساساً هو التساؤل عن حصيلة سفرته الثقافية وعن المظهر الراجح فى تفكيره وكتاباتة النقدية خلال هذه المرحلة الأولى؟

٣- تحليل كتابات هذه المرحلة:

(أ) في مجال النقد:

في المقالات والدراسات التي نشرها مندور خلال الفترة المتراوحة بين ١٩١٩ و ١٩٤٢ بمجلتي "الثقافة" و "الرسالة"، والتي نشرها مجموعة بعد ذلك بعنوان: "في الميزان الجديد"، يتجلى تأثير منهج تفسير النصوص، وهو المنهج الذي كان سائدًا بفرنسا خلال فترة ما بين الحربين. ونجد مندور يُقر بهذا التأثير في أكثر من موضع. كتب في مقدمة هذا الكتاب^(١٢):

"منذ عودتي من أوربا، أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء. ولقد كنت أومن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفضلها في النفس، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه بـ "تفسير النصوص"، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها.. (...) هذا المنهج التطبيقي هو الذي

استقر عليه رأيي، وإن كنت قد نظرتُ إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجهات العامة، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب".

من السهل أن نتبين التأثير الحاسم للتكوين الثقافي الأكاديمي الغربي على مندور، رغم ما كرره عن ضرورة مراعاة الحقائق المتميزة للأدب العربي. والواقع أنه، سواء حلل كتابات توفيق الحكيم أو محمود تيمور أو أشعار على محمود طه، كثيراً ما يلجأ إلى تعريفات ومقاييس زكاهما النقد الفرنسي. بل يمكن القول بأن النعت الموفق الذي أطلقه على أدب المهجر، وهو اسم الأدب المهموس، قد استمدّه من قراءاته في الأدب الرومانسي^(١٣).

ولعل القسم الجدالي الخاص بعلاقة النقد بالعلوم الأخرى وبالمنهج اللغوي، هو الجزء الجوهرى فى الكتابة النقدية لمندور خلال هذه المرحلة الأولى. ونجده هنا أيضاً يعتمد على جوستاف لانسون ليُدخّل المحاولات الساعية إلى تطبيق نظريات نفسية واجتماعية واقتصادية لتفسير الأدب، مستشهداً برأى لانسون:

"إن ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء هو النزعة إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدعوى، والخضوع للواقع والاستعصاء على التصديق، تصديقنا لأنفسنا، وتصديقنا للغير، ثم الحاجة المستمرة إلى النقد والمراجعة والتحقيق. وأنا لا أدرى أعلم ما سنعمله عندئذ أم لا، ولكنى على ثقة من أننا سنعمل خير تاريخ أدبي.. وإذا فكرنا في مناهج العلوم، يجب أن يكون ذلك لإثارة ضمائرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا" (١٤).

ويضيف مندور: "هذه هي أقوال لانسون، وهي عندى تفصل فى الخصومة فصلاً نهائياً" (!)

لكى يبرهن مندور على أن الأدب فن أساسه اللغة، وعلى أن من واجب النقد استعمال منهج مستمد من فقه اللغة، عرض بإسهاب نظرية عبد القاهر الجرجاني كما طبقها فى كتابه "دلائل الإعجاز"، وأقام الصلة بينه وبين بعض العلماء اللسانيين الأوربيين مثل: وندت، ودوسوسير، وميى. وفى نظره، أن الإضافة الأساسية للجرجاني تتمثل فى كونه يعتبر اللغة بمثابة منظومة من العلائق، لا مجموعة من الألفاظ، ومن ثم كانت أهمية نظرية "النظم" عند الجرجاني الذى يعتمد على تحليل

نحوى لتركيب الجمل ليثبت ترابط الدال والمدلول: فكل تعبير صحيح ودقيق يلزمه أن يُخضع الأفكار والمشاعر لمقتضيات نظم الجملة. وهذا ما جعل الجرجانى يرفض الأهمية التى أولاها الجاحظ لبلاغة الألفاظ فى حد ذاتها، وكذلك منهج أبى هلال العسكرى الذى يختزل جمال الكتابة إلى محسنات بديعة صرف. والواقع أن مندور وجدّ عند عبد القاهر الجرجانى، مع مراعاة النسبية، صورة لما درسه فى أوربا وتشبع به فى مجال النقد، وهو منهج تحليل الأسلوب تحليلًا لغويًا مستندًا على الذوق الشخصى المتمرن. لأجل ذلك اعتبر عبد القاهر الجرجانى أكبر ناقد عرفه الأدب العربى القديم. وهو يُفصح عن أسباب هذا التفضيل فى الفقرة التالية^(١٥):

"والآن نستطيع أن نفهم كيف أن عبد القاهر، كما قلنا فى أول مقال عنه، قد ابتداءً بنظرية فلسفية فى اللغة ثم انتهى إلى الذوق الشخصى الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب، ويجب أن يظل ذلك المرجع".

إن النقد، فى رأى مندور، لا يمكن أن يصبح علمًا ومن ثم لا يجوز استعمال نظريات العلم ومناهجه لتفسير الشعر والنثر.

إلا أن النحو وعلم اللسنيات لازمان لكل ناقد شريطة أن يترك مجالاً كبيراً للذوق الأدبي: "... وهذا شيء ليس له مرجع يرجع إليه، وأسارع فأقول إن الذوق ليس معناه ذلك الشيء العام المبهم، التحكمي، وإنما هو ملكة إن يكن مردها، ككل شيء في نفوسنا إلى أصالة الطبع، إلا أنها تنمو وتصل بالمران. وعند ابن سلام الجمحي وعند الأمدى في ذلك صفحات يجب أن نتدبرها"^(١٦).

هذه الاهتمامات نفسها تطالعتنا في أطروحة لنيل الدكتوراه التي قدمها سنة ١٩٤٣ لجامعة القاهرة تحت عنوان: "تيارات النقد العربي في القرن الرابع للهجرة"، ثم نشرها بعنوان "النقد المنهجي عند العرب".

في هذه الأطروحة، ينطلق مندور من ابن سلام الجمحي إلى عبد القاهر الجرجاني ليدل على وجود النقد المنهجي حسب التعريف التالي^(١٧):

"والذي نقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها".

إلا أن هذا التعريف للنقد المنهجي لا يجده مندور سوى عند ناقلين كبيرين هما: الأمدى فى "الموازنة بين أبى تمام والبحترى"، وعبد العزيز الجرجانى فى "الوساطة بين المتنبى وخصومه".

هذان الناقدان هما اللذان استطاعا أن يضعا مقاييس متعددة الأبعاد ومختلفة عن المقياس التقليدى القائم على الذوق الشخصى. والمبادئ المشتركة بين هذين الناقلين، حسب مندور، هى (١٨):

- مقاييس شعرية تقليدية: (وهى غير المقاييس البلاغية).
- مقاييس لغوية: (ولا علاقة لها بالنحو، وإنما تتعلق بالجودة وعدمها وبمدى تعبيرية الألفاظ).
- مقاييس بيانية: تتعلق بلباب الشعر لأنها تتناول الاستعارات والتشبيهات..
- مقاييس إنسانية: (يستمدّها الناقدان من حقائق النفوس وعلى أساسها ينظران فى أقوال الشعراء).
- مقاييس عقلية: مردها إلى تجاربنا اليومية وملاحظاتنا فى الحياة (أو ما يعرف بالحس المشترك).

ثم يلاحظ بأن النقد المنهجي عند العرب تحول، على يد أبى هلال العسكري، إلى فن بلاغى مُغْرِق فى التقسيمات الشكلية المهمة أساساً بمحسنات البديع. ويستثنى من هذا الحكم، عبد القاهر الجرجانى الذى أثرى المنهج اللغوى بنظريته عن السنظم وتركيب الجمل.

إن المنهج الذى اتبعه مندور فى أطروحته، يستوحى الكثير من عناصره من جوستاف لانسون الذى يستشهد به كثيراً: يستشهد به فى البداية ليدحض المنهج التقريرى وليبرر اختياره للمنهج التاريخى، كما يستشهد به للتمييز بين النقد وتاريخ الأدب.

وكما صادف مندور تحليلاً جميلاً لبيت شعري أو لمقطوعة، أفسح لقلمه المجال ليمتدح الذوق والمنهج التأثرى. لا شك أن هذين الكتابين: "فى الميزان الجديد"، و "النقد المنهجي عند العرب"، يكونان القسم الجوهري من عمل مندور النقدى فى هذه المرحلة، إن لم يكن فى مجموع كتاباته. وسأعود لمناقشة هذه المسألة فى الفصل الأخير.

(ب) فى مجال الكتابات الاجتماعية-السياسية:

منذ سنة ١٩٣٦، عندما كان مندور ما يزال طالباً فى باريس، نشر مقالات يدافع فيها عن حق مصر فى إلغاء المحاكم المختلطة، قادته إلى الدخول فى خصومة جدالية مع السكرتير العام لوزارة الخارجية الفرنسية الذى كان يرأس وفد بلاده فى مفاوضات "مونترو". وكانت وجهة النظر التى يدافع عنها مندور مطابقة لوجهة نظر حزب الوفد الموجود فى الحكم آنذاك.

إلا أن كتابات مندور السياسية - الاجتماعية ذات القيمة هى التى نشرها فى صحيفة "المصرى" التى كان يرأس تحريرها سنة ١٩٤٤، ثم جريدة "الوفد المصرى" من سنة ١٩٤٥ إلى ١٩٤٧^(١٩).

والواقع أن كتاباتة السياسية كانت ذات أهمية بالنسبة للحركة الوطنية التى كانت تتجذر أكثر فأكثر بعد الحرب العالمية الثانية. ولكن ما أريد إبرازه هنا، هو انعكاس الأفكار الديمقراطية الليبرالية الأوروبية، على تفكير محمد مندور. ولا شك أن تكوينه القانونى والاقتصادى قد أفاده فى هذه الكتابات

ووفر له المنطق الأساسى. فنحن نجده يختار شعارًا للصحيفة التى كان يشرف عليها: "العدالة الاجتماعية"؛ ومعظم الموضوعات التى تناولها، ولو أنها مُستوحاة من الواقع المصرى، فإنها كانت تبحث عن الحلول فى الفكر السياسى الغربى وفى طرائقه "الديمقراطية". كان مندور يلح على ضرورة تدخل الدولة لضمان العدالة الاجتماعية، موضحًا فى معرض ردوده على خصومه الرأسماليين، بأنه لم يخترع هذه الفكرة وبأن آخرين قبله قد دعوا إليها، ويذكر كمرجع أساسى لهذه الأفكار كتاب "تاريخ المذاهب الاقتصادية" لشارل جيد وشارل ريتست. الشئ نفسه يفعله عندما يدافع عن فكرة تشريع نظام للضرائب التصاعدية أو عندما يحدد دور الرأى العام^(٢٠).

إننا نحس بأن هذه الكتابات السياسية - الاجتماعية، يمكن إرجاعها إلى نموذج ثقافى - سياسى قريب مما نجده عند الأحزاب السوسيو - ديمقراطية بأوروبا. غير أن هذه الكتابات تكتسى أهمية كبيرة عندما نربطها بالسياق الذى ظهرت فيه، وبالمواقف الشجاعة التى اتخذها كاتبها ضد البورجوازية المحلية التى كان يقودها إسماعيل صدقى باشا^(٢١).

بعيدًا عن الانتقاص من جهود محمد مندور في مجال النقد الأدبي، والفكر السياسى العربى، ألححت على التأثير الحاسم لتكوينه الثقافى الغربى، متوخيا من وراء ذلك، أن أوضح تطور مفاهيمه ومناهجه بما لها من أصالة نسبية، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وهى الفترة التى طرحت فيها بقوة مسألة تجديد الثقافة العربية وإعادة تحديد أبعادها وأشكالها التعبيرية.

وإذا سلمنا بالتحقيب الذى أعطاه مندور لمسيرته النقدية فإننا نميز بين ثلاث مراحل، على الأقل من حيث النوايا:

١ - مرحلة المنهج الجمالى التاريخى المتأثر تأثيرًا واضحًا باللانسونية، وفيها يظهر اللاوعى الثقافى لمندور مشدودًا إلى نوع معين من الثقافة الغربية حاولنا تجليتها فى هذا الفصل الأول.

٢ - مرحلة المنهج الوصفى التحليلى الذى اتبعه خلال تدريسه بمعهد الدراسات العربية العليا والتزم فيه "أسلوبًا علميًا محايدًا يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف إلى التوجيه".

٣ - مرحلة النقد الأيديولوجى وهو يقوم "على منهج يحدد وظيفة اجتماعية للأدب والفن، ويصدر الناقد فى نقده عن

عقيدة، أو على الأصح عن هذا المنهج الفكرى والفنى الذى يعتنقه".

وعند تحديده للنقد الأيديولوجى، يدقق بأنه حصيلة المرحلتين السابقتين يأخذ عنهما المقولات الأساسية مُعدلة من خلال تجربته الشخصية ومن خلال تطور المجتمع المصرى. أكثر من ذلك، يذهب مندور إلى القول بعدم وجود تناقض فى مساره النقدى، فالجانب الجمالى والجانب الاجتماعى يتكاملان^(٢٢).

والسؤال الأساسى عندنا، هو معرفة إلى أى حد استطاع مندور أن يُنجز، بكيفية مقنعة، مشروعه فى التنظير والتركيب. لا نعتقد أن نقطة انطلاقه تختلف كثيراً عن نقطة انطلاق النقاد الذين سبقوه، فهو، مثلهم، يسلم بضرورة مزدوجة: بحث التراث والأخذ عن الغرب^(٢٣). المسلمة الأولى تستجيب لحاجة قومية هى ضمان الاستمرارية، والمسلمة الثانية، لتدارك التأخر وتحقيق إيقاع سريع للنهضة.

على أنه يمكن اعتبار مندور، من زاوية معينة، بمثابة أول ناقد للنقد العربى القديم^(٢٤)، انطلاقاً من منهج يطمح لأن يكون

تاريخيا، إلا أن تفصيلاته تتجه أكثر للذوق التأثري، هو أقرب ما يكون إلى إعادة تقويم تَغْيَا مُصَالِحَة الماضي العربي بالحاضر الغربي اعتمادًا على مقاييس نقدية معينة يمكن إجمالها فيما يلي:

- ضرورة توفر كل ناقد على منهج.
- أسبقية الذوق المتمرس والمنهج التاريخي - الفقهى.
- رفض "عملية" الأدب والنقد.
- الدفاع عن أدب مهموس يؤثر بالصور والمشاعر المعيشة لا بالنغمة الخطابية.
- تطبيق منهج نقدي تأثري مخالف للنقد التقريرى.
- لأجل أن نفهم طبيعة التركيب الثقافى عند مندور، واتجاهها فى مسار خاص، نستعين بمصطلح أساسى استعمله الباحث بيير بورديو^(٢٥) لتحليل العلاقات القائمة بين المجال الثقافى ومشروع الإبداع، وهو ما أسماه بـ "اللاوعى الثقافى". L, inconscient culturel
- يوضح بورديو، فى تحليلاته ودراساته للعناصر الأساسية الموجهة للأدباء والنقاد، أهمية "اللاوعى الثقافى"، باعتباره حصيلة لمجموع منظومات التفكير التى تؤثر على الكاتب طوال

مرحلة التعليم المنهجى فى المدرسة والمعهد والجامعة..
إن التعليم، فى أى شكل تم، يؤطر العقل والخيال والإحساس
ويحدد أدوات التصور والتحليل والتعبير. لذلك فإن المشروع
الإبداعي، فى أشكاله المختلفة، يستمد الكثير من هذا اللاوعى
الثقافى، ومن ثم تبدو بعض العناصر أو المواقف غير مفهومة
عند الفنانين والكتاب. إلا أن التحليل التفصيلى للحقل الثقافى،
فى مظاهره المشتركة، ثم فى عناصر خصوصية عند كل منتج
أدبى، وخاصة ما يتصل باللاوعى الثقافى، من شأنه أن يفسر لنا
مصدر التأثير الحاسم فى الاختيارات الثقافية..

وقد كان اللاوعى الثقافى عند مندور، مكوناً من مزيج من
المفاهيم والمقولات والتصورات، لا ندعى القدرة على تجلية
تفاصيلها. لكن ما نريد إبرازه، هو ميل مندور إلى تحقيق توازن
بين الاتجاهين الأساسيين فى لاوعيه الثقافى، وإن كانت الثقافة
الغربية قد حققت نوعاً من الغلبة تحت تأثير التوجه العام الذى
كان يسود المجتمع المصرى آنذاك.

لقد تعرض مندور، كما حاولت توضيح ذلك، لتأثير منبعين
أساسيين: الثقافة العربية ثم الثقافة الغربية الأكاديمية الإنسانية

التي كانت سائدة في فرنسا خلال الثلاثينيات. ويمكن القول بأن هذه الثقافة الغربية صنعت من جديد "لا وعية الثقافي". غير أن سنوات تكوينه بفرنسا لا تعدو أن تكون رؤية "بالقوة". وبعد عودته إلى مصر ومجابهته لواقع متحول باستمرار، وتموضعه داخل الحقل الثقافي، اتجهت ثقافته إلى التبلور عبر رؤية للعالم، مرتبطة بـ "البنيات المبنية".

عند بداية ممارسته للنقد، كان مندور، مثله مثل الرواد في بداياتهم، متأجج الغضب، ساخطاً على نفاق النقاد وعلى تقهقر الكتاب الكبار الذين يُنهون حياتهم بإصدار مؤلفات عن رسول الله. هذا ما جعله يوجه إليهم هذا الإنذار الذي يتم عن جسارة وثقة بالنفس:

".. وكتابنا الأفاضل يعلمون حق العلم أن أول واجباتهم إن كانوا حريصين على المجد الحقيقي، المجد الذي يفلت من طوفان الزمن، المجد الباقي لا تهريج الجماهير، هو أن يأخذوا أنفسهم بالجهد المتصل والمراقبة المستمرة، والقسوة اليقظة في المقال وفي الكتاب، بل وفي الحديث إلى الناس مجرد حديث يتبدد أنفاساً، فالتفكير أمر شاق والعبارة عنه أشق. "فليحذروا، إذاً، أنفسهم وليحذروا النجاح" ! (٢٦).

واضح أن مندور، بعد عودته من أوروبا مزوداً بتكوينه الأكاديمي وبقوة فكره وصدقه المعهود، أخذ يطمح إلى الاضطلاع بدور المُحرك في المجال الأدبي المصري الذي تضاعلت أنفاسه آنذاك (١٩٣٩). وكان يفهم رسالته كناقد وكمثقف، على أنها إيقاظ للضمائر، وفصح للرضى عن النفس وللممالة والنجاح السهل.

هذا الوعي وبداية التعبير عنه، عند مندور يُشير إلى أن المثاقفة لن تظل متجمدة عند مستوى التقبل والاندماج. ذلك أن مندور كان منذ هذه المرحلة الأولى، قد أخذ يدرك الخصائص المميزة للثقافة العربية، إلى جانب تبنيه لبعض المصطلحات والمفاهيم الأوروبية. فإثناء الخصومة الجدالية التي نشبت بينه وبين الدكتور محمد أحمد خلف الله حول تطبيق مناهج علم النفس والسوسيولوجيا والتاريخ، على النقد الأدبي، كان مندور يرفض مثل هذا التطبيق ويثير الانتباه إلى المظاهر النوعية للأدب العربي ونقده^(٢٧):

"والأمر في أدبنا العربي أشد خطورة لأن الأوربيين لم يجمدوا على الخطأ كما جمدنا، والذي لا شك فيه أن مناهج كل

علم أو فن تصدر عن طبيعة ذلك العلم أو الفن، فعندما ندرس الأدب العربى يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوربيين وقد صاغوا لآداب غير أدبنا. فعلم الأدب مثلاً، كما عرفناه سابقاً بأنه محاولة تفسير الظواهر الأدبية، ليس له دائماً مجال فى أدبنا، لأنك إذا وجدت علاقة ما بين حياة بعض من شعرائنا مثلاً، وشعرهم كما هو الحال فى أبى نواس والمتنبى وأبى العلاء، وكما كانت الحال فى الأدب الجاهلى والأدب الأموى، فإنك لن تجد شيئاً من ذلك عند الشعراء المقلدين الذين تسميهم بالكلاسيكيين الجدد أمثال البحتري وأبى تمام مثلاً. وكذلك نظرية الإنتاج الأدبى، قد يكون لها محل عند الشعراء الأوائل الذين اهتموا بأنفسهم إلى تشبيهه الدارس بالوشم فى ظاهر اليد وأمثال ذلك، وأما مَنْ تلاهم فلم يعدوا التقليد، ولك عندئذ أن تبحث فى انتقال القيم الفنية المعروفة وما أدخلوا عليها من تغيير..".

وفى تعليق على "زهرة العمر" لتوفيق الحكيم، ألح مندور على ضرورة ربط الفكر بالواقع الذى يعبر عنه، لأن هذا الربط هو الشرط الوحيد الذى يُتيح حل المعادلة المستعصية: تجديد المجتمع العربى، واللاحق بمستوى الفكر الأوربى:

"ونحن فى عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نجارى التفكير الأوربى أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير، وذلك لأن الفكرة التى تُبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تتحل متعثرة فى فتات المنطق، وإنما التفكير الخصب هو الذى نستمدّه من الحياة ونبنيه على الواقع، وعلى هذا لا يكون لنا بُد إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية من أن نُغير من مقومات تلك الحياة واتجاهاتها وقيمها، وهذا لن يكون إلا إذا تعزينا بالأداب والفنون الأوربية من تصوير ونحتٍ وموسيقى" (٢٨).

قد يبدو للبعض، أن مصطلح المثاقفة الذى اعتمدت عليه فى هذا الفصل لدراسة المرحلة الأولى من كتابات مندور، لا يخلو من التعسف أو المبالغة. لذلك أحرص على القول بأن المثاقفة ليست عقبة أمام الأصالة والنضج. فهى، كعنصر موضوعى تاريخى، تحتاج إلى التحليل والاستيعاب والنقد، لتصبح عنصراً مخصباً عند تركيب ثقافى جديد يستهدف تجاوز ثقافة الاستلاب والتقليد.

ومن خلال تجربة محمد مندور، تطالعنا كثير من المظاهر والأسئلة المتصلة باستمرار الثنائية الأيديولوجية وغلبة تجاور

العناصر، على التركيب، كما أوضح ذلك الأستاذ أنور عبد الملك فى دراسته عن النهضة المصرية خلال القرن التاسع عشر وبدايات هذا القرن.

تتدرجُ الثقافة، إذن، فى صلب الإشكاليات السياسية والأيدىولوجية والثقافية للمجتمع المصرى الذى كان من أسبق الشعوب إلى الاتصال بالغرب فى أشكال مختلفة.. ومن ثم ضرورة الكشف عن المرجع المخبأ أو "النصوص الغائبة" التى تؤثر فى قاموس ومفاهيم ناقد مثل محمد مندور، كانت كتاباته تنطلق من موقع تمثيلى له وزنه فى المجال الثقافى والأيدىولوجى.

إن الثقافة، بالنسبة لمندور ولجيله، ورغم التطور النسبى فى الوعى، كانت تتطوى على عناصر سالبة كثيرة، لأن "تموزجية الغرب" كانت ملتصقة بوعى وممارسة الطبقة السائدة آنذاك، مما جعل التنبيه إلى المقومات القومية والاختيار بين "ما هو صالح وما هو طالح"، مجرد شعارات لترضية كبرياء المشاعر الوطنية والدينية، والتخفيف من وطأة الانشداد إلى الغرب فى كل المجالات، وفى مقدمتها المجال السياسى الذى

كانت الاتجاهات الأساسية فيه، من سنة ١٩١٩ إلى ١٩٥٢،
تلتقى حول الإشكالية التالية:

كيف يمكن الخروج من التأخر عن طريق استكمال
الاستقلال (بدون قطيعة مع الإنجليز) وإقامة الدستور والحياة
النيابية (ولو في ظل الملكية)، وتحقيق نوع من الإصلاح الديني
بدون علمانية الدولة؟

فعلاً، بعد انطفاء جذوة ١٩١٩، التي ألهمت حماس الفلاحين
والعمال وكل الفئات ضد الاستعمار الإنجليزي، ستتحول الحياة
السياسية إلى نوع من اللعبة المتكررة العناصر والفصول بين
الأحزاب والإنجليز والسراي، ومن خلال ذلك تترسخ نموذجية
الغرب في الاقتصاد والسياسة والعلائق الاجتماعية والمفاهيم
الثقافية... صحيح أن بذوراً للفكر النقدي والتنظيمات اليسارية،
كانت تلامس التربة المصرية ساعية إلى التجذر، ولكنها لم تقتلع
نموذجية الغرب والقوى الاجتماعية المشخصة لها...

ليس معنى ذلك، أن فترة (١٩١٩ - ١٩٥٢)، كانت زمنًا
ميتًا، على العكس، كانت هذه الحقبة غنية بصراعاتها وعطاءاتها
وتبدل أنماط الوعي خلالها. وكانت، عبر التجربة الملموسة،

معاينة لإفلاس نموذجية الغرب في حل المشاكل المطروحة،
رغم استمرارها في عقول ووعي المستفيدين منها.
ومحمد مندور، من هذه الزاوية، نموذج للمثقف العضوى
المتطور بارتباط مع الفئات الاجتماعية التى ينتمى إليها
أيدولوجيا وسياسيا: يمثل قدرتها على الصراع كما يمثل
محدودية أفقها. ولا شك أن الفترة الخصبة في حياته من ١٩٣٩
إلى ١٩٥٢، قد أنضجت رؤيته، وإن لم يستطع أن يعيد النظر
كلية في ذخيرته الأكاديمية التى اكتسبها أثناء إقامته بأوروبا.

الهوامش :

(١) فى هذه المسألة يمكن الرجوع إلى كتاب أنور عبد الملك: *Ideologie et renaissance nationale*, Anthropos, 1970, Paris.

وندرج بالخصوص الفقرة الواردة فى صفحة ١١٧: "... على أن التغلغل الأوربى لم ينحصر فى صعيد الاقتصاد والسلطة السياسية. فأوربا، المقصودة هنا، هى أوربا المنحدرة من الثورات، وبخاصة من الثورة الفرنسية. وقد كانت "البعثة العلمية" المرافقة للحملة الفرنسية هى التى دشنت العلائق المباشرة بين مصر، كإقليم يتوفر على استقلاله الذاتى ويعيش منعزلاً تقريباً، عن الإمبراطورية العثمانية منذ ١٥١٧، وبين أوربا التى اجتاحتها الحروب الثورية وبدأت تدق أبوابها الثورة الصناعية والثقافية..".

(٢) انظر: ميشيل كوستير: *L'acculturation* فى مجلة *Diogene* رقم ٧٣، سنة ١٩٧١.

(٣) "... وشهدت الساحة الثقافية حينئذ (١٩٣٢) ازدهار كتب سيرة الرسول، وكتب توضيح مبادئ الإسلام. وقد شارك فى هذه الحملة جميع الأدباء الكبار: هيكل، العقاد، طه حسين، أحمد أمين..". جاك بيرك: *L'Egypte: imperialisme et revolution*, ed. Gallimard 1967, Paris p. 527.

(٤) جاك بيرك، المصدر السابق، ص. ٣٩٧.

(٥) مكسيم رودنسون: إشكالية دراسة العلائق بين الإسلام والشيوعية، سنة ١٩٦١ نشرت أول مرة فى *Correspondance d'Orient, Bruxelles* ثم أعاد نشر هذه الدراسة فى كتابه "الماركسية والعالم الإسلامى"، لو سوي، باريس ١٩٧٢.

الموضوع نفسه تناوله أنور عبد الملك فى خلاصات كتابه الآنف الذكر عندما تحدث عن الثانية الأيديولوجية. انظر صفحة ٥٠٤ وما بعدها.

(٦) يراجع فى هذه المسألة كتاب راعول ماكاريوس:

La Jeunesse intellectuelle de L'Egypte au lendemain de la deuxieme guerre mondiale, Mouton & Co., 1960

(٧) فؤاد دواره: عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال رقم ١٧٢، ١٩٦٥، ص ١٧٩٠.

(٨) نخالف فى طريقة تناولنا، الدكتور طه حسين الذى عالج مسألة مشابهة فى كتابه "حافظ وشوقي" تتصل بطريقة تجديد الشعر العربى. لقد طغى عليه التبسيط فظن أن شوقي كان بإمكانه أن يكون مجدداً لو قرأ أشعار مالا رمية وبولير وأبولينير بدلاً من الاقتصار على

الشعراء الكلاسيكيين.. ومن ثم شكل الاستنتاجات السطحية عند البدء المثل الأدبي الأعلى، وثقافة الشاعر.. الخ.

(٩) يوضح بيير بورديون وباسرون، الوظيفة الأيديولوجية للتعليم ولارتباطه ببنية علائق الطبقات الاجتماعية. انظر كتابهما:

La reproduction, ed. Minuit, 1970.

(١٠) فؤاد دواره، مرجع مذكور، ص ٢١٢.

نشير إلى أن مندور ترجم إلى العربية دراستين لكل من جوستاف لانسون، وأنطوان ماييه كانتا قد نشرتا بمؤلف جماعي عنوانه:

De la methode dans les sciences, ed. F. Alcan وقد نشر مندور هذه الترجمة في كتيب يحمل عنوان: منهج البحث في الأدب واللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٤٦.

(١١) الواقع أن ديهاميل كان ينتمي إلى رجيل الكتاب الإنسانيين خلال الثلاثينيات.. وهم الذين يطمحون إلى "إنقاذ" الحضارة الغربية من أخطار التقانة المكتسحة. ويمكن أن نفهم وجود نوع من التقارب بين مندور وديهاميل، إذا استحضرنا الخصائص المميزة لتفكير هذا الأخير، وكما قال الناقد كلودروا، فإن "أعمال جورج ديهاميل عبارة عن موسوعة كتابات المؤاساة، شبيهة بـ "مقالات التعزية" التي كان الإنسانيون يكتبونها في بداية عصر النهضة.. انظر كتاب روا:

Descriptions critiques, Gallimard Paris, 1949, p. 72.

(١٢) في الميزان الجديد ص ٤.

(١٣) لقد ترجم مندور مسرحية "نزوات ماريان" لألفريد دي موسيه (كتب ثقافية ١٩٥٩) وكذلك قصائد "الليالي" للشاعر نفسه.

(١٤) في الميزان الجديد ص ١٢٧.

(١٥) المصدر السابق، ٢٠١.

(١٦) المصدر السابق، ١٦٢.

(١٧) النقد المنهجي عند العرب، ص ٥٠.

(١٨) النقد المنهجي، ص ٣٨٢ وما يليها.

(١٩) سأحدث في الفصل الثاني عن هذه الفترة من حياة مندور .

(٢٠) انظر : كتابات لم تنشر ، كتاب الهلال رقم ١٧٥ ، القاهرة ١٩٦٥ . وهو عبارة عن مختارات من مقالات نشرها مندور في الصحف خلال فترة ١٩٤٠ - ١٩٥٠ .

(٢١) المرجع السابق ص ١٥٦ إلى ١٦٨ .

(٢٢) عشرة أدباء يتحدثون ، مرجع مذكور ، ص ٢٠٨ .

(٢٣) هذه الفكرة تتردد كثيراً في كتابيه : "كتابات لم تنشر" و "في الميزان الجديد" .

(٢٤) كان هناك ، قبل أطروحة مندور ، كتاب طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد عند العرب (سنة ١٩٣٧) ؛ إلا أن هذا الكتاب لم يكن يطمح إلى أكثر من تقديم عرض جد "موضوعي" لكتب النقد العربي القديم .

(٢٥) انظر دراسته : الحقل الثقافي والمشروع الإبداعي ، بمجلة الأزمنة الحديثة ، رقم ٢٤٦ ، باريس ، ١٩٦٦ .

(٢٦) في الميزان الجديد ، ص ١١ .

(٢٧) في الميزان الجديد ، ص ١٣٦ وما يليها .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

الفصل الثانى

الحقل الثقافى فى مصر

من ١٩٣٦ - ١٩٥٢

ينتمى مندور إلى الجيل الذى أعقب جيل ١٩١٩، وتبلورت مفاهيمه من خلال المناخ المحموم المضطرب لسنوات ١٩٣٦ - ١٩٥٢.

ولا جدال فى أن دعاة التجديد الأدبى الذين برزوا قبل سنة ١٩١٩، قد استمروا فى التأثير، بل وفى السيطرة، على الحياة الثقافية بمصر حتى بعد ١٩٥٢. والشئ الغريب، إذا نظرنا من مسافة زمنية ضرورية لاستيعاب الأحداث، هو أن الإضافة الأساسية لكاتب مثل طه حسين، لا تتمثل فقط فى دراسته الجريئة عن الشعر الجاهلى المنشورة سنة ١٩٢٦، بل تتمثل أيضاً، إن لم يكن أكثر، فى المواقف التى اتخذها وفى الكتابات الاجتماعية التى نشرها بعد ١٩٣٢، وخاصة المعركة التى خاضها داخل وزارة التعليم وبين جدران الجامعة دفاعاً عن تعميم التعليم ومجانيته وإجباريته.

لكن تداخل الجيلين لا يعنى مُطلقاً تشابه المفاهيم والسلوكيات داخل الحقل الثقافى والسياسى. ولكى نتمكن من إدراك الخط المميز بين هذين الجيلين من جهة، ثم تحديد موضع مندور كناقذ ومتقف من جهة ثانية، يلزمنا أن نُعيد رسم الملامح الأساسية للحقل الأدبى خلال الفترة الممتدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢. لبلوغ هذه الغاية، سأستعين بالمنهج الذى اتبعه بيير بورديو، لدراسة الحقل الثقافى بفرنسا خلال القرن التاسع عشر^(١). وما يُبرر هذه الاستعانة فى نظرنا، هو أن بورديو، استطاع الوصول إلى منظومة تركيبية ذات مصطلحات فاعلة يمكن تطبيقها على حقول أدبية أخرى بدون الوقوع فى الخطاطات المسبقة أو التصنيفات الفضفاضة.

يضاف إلى ذلك أن دراسة الحقل الأدبى بمصر خلال هذه الحقبة، على ضوء المنهج الذى حدده بورديو، يتيح لنا أن نفهم وأن نقيم، بنوع من الموضوعية، عدة ظواهر أدبية، وكذلك مواقف الكتّاب. ولعلنا نتجنب بذلك تأويل الأعمال والآثار حسب التقديرات الظرفية، أو السطحية على غرار ما نجد عند كثير من النقاد العرب المعاصرين^(٢).

على أن إنجاز دراسة وافية للحقل الأدبي من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢، تقتضى دراسة أحادية مطولة لإلقاء الضوء على العلاقات والآليات المحركة لمجموع الحقل الثقافى. ولما كان المجال لا يتسع هنا لذلك، وحتى لا نبتعد عن الموضوع الأساسى، فإننا سنكتفى بتحديد المعالم البارزة للحقل الأدبى خلال هذه الفترة بترابط مع حقل السلطة ومع المظهر الخارجى للطبقات. وبعد ذلك، سأعمد إلى موضعة مندور داخل هذا الحقل طوال السنوات الجوهرية من نشاطه (١٩٣٩ - ١٩٥٢)، وهى السنوات التى شكلت مفاهيمه وثقافته، وأتاحت له أن يلعب دوراً معيناً فى الحياة الأدبية والسياسية لبلاده.

١ - جيل ١٩١٩: أوجيل الرواد :

كانت مصر، فى مستهل القرن، تغفو بعد انكسار ثورة أحمد عرابى واستقرار السلطات البريطانية فوق أرضها، ثم أخذت تصحو على صوتين متميزين كانا يحاولان إخراجها من سباتها واستسلامها:

- صوت قوى مدوّ هو صوت مصطفى كامل زعيم
الحزب الوطنى.

- وصوت هامس نفاذ، هو صوت أحمد لطفى السيد
رئيس تحرير صحيفة "الجريدة" لسان حال حزب الأمة.
هذان الاتجاهان سيطرا على الساحة الاجتماعية والسياسية
المصرية إلى سنة ١٩١٨، سنة تأسيس حزب الوفد. وإذا كانت
إضافة اتجاه مصطفى كامل تتمثل قبل كل شىء فى خلق
الحماس الوطنى الرومانسى المتطلع إلى الاستقلال والحرية، فإن
إضافة مثقفى حزب الأمة، وبخاصة لطفى السيد، تتشخص فى
النزوع إلى إقرار عقلانية "أرسطية"، وإلى الأخذ عن حضارة
الغرب وثقافته. إن "أستاذ الجيل" لطفى السيد كما يُدعى، قد
مارس بحق تأثيراً واسعاً امتد إلى المجال الأدبى. وكانت دعوته
للقومىة المصرية والليبرالية قد جعلت منه "مثلاً أعلى نموذجياً"
لجيل ١٩١٩. ورغم أنه كان منتمياً لحزب يلتف حوله
البورجوازيون والملاك، فقد استطاع أن يصبح، مع مثقفين
آخرين^(٣)، المدافع عن حرية الفكر وعن تحرير المرأة وعن
جميع مرادفات المفهوم الغربى للديمقراطية والتبرجز.

وقد انعكس هذان الاتجاهان المتغايران، اتجاها مصطفى كامل ولطفى السيد، فى المحاولات الروائية الأولى التى ظهرت بمصر فى مطلع القرن، على نحو ما أوضح ذلك الدكتور عبد المحسن بدر من خلال تحليله لروائيتين ساذجتين فنياً إلا أن كل واحدة منهما تعبر عن الآراء المتعارضة وردود الفعل عند امرأتين هما الشخصيتان الرئيسيتان الرامزتان لمصر آنذاك^(٤).

هل من المغالاة القول بأن الفكر المصرى "الحديث"، بما فى ذلك التجديد الأدبى، قد برز من تحت "معطف" أحمد لطفى السيد؟ إننا نحس بصماته وأنفاسه وراء أعمال كل من محمد حسين هيكل، وطه حسين وعباس محمود العقاد. وهى الوجوه البارزة فى جيل ١٩١٩، ولعل تأثير لطفى السيد فى هذا الجيل، يرجع إلى شخصيته ومواقفه وتلامذته أكثر مما يرجع إلى كتاباته وترجمته لأعمال أرسطو. ذلك أن مفهومه المثالى للحرية وللديمقراطية ودعوته للقومية المصرية، قد استقطبت مواقف التأييد أو الرفض عند المثقفين قبل ١٩٥٢. لأجل ذلك نحسه حاضراً باستمرار وراء الإنجازات الكبيرة، ووراء الخصومات الجدالية لهذه الحقبة (دستور ١٩١٣، التضامن مع على عبد الرازق وطه حسين فى المحنة التى تعرضا لها بعد ظهور

كتابيهما الجريئين، له دوره فى توجيه الجامعة وفتح أبوابها أمام
الفتيات.. الخ).

خلفاً لما كان عليه جيل أحمد شوقى الذى يُشكل امتداداً
لصورة الشاعر فى خدمة خليفة أو أمير أو محتضن، أو زعيم
فى أحسن الحالات، فإن جيل ١٩١٩ بدأ بنقل ولائه وارتباطه
إلى فئات اجتماعية وإلى أحزاب سياسية. وكان استقلال الحقل
الثقافى بذاته، لا يزال فى بدايته متساوفاً مع صعود الطبقة
المتوسطة، ومع انتشار التعليم وأجهزة التثقيف الجماهيرية. ومن
ثم كان ظهور نموذج الكاتب أو الشاعر ذى الوظيفة المزدوجة:
من أصل متواضع أو متوسط فى غالب الأحيان، كان
الكاتب فى ذلك الجيل، يسعى أولاً إلى ضمان مستقبله ووسائل
عيشه، ثم يستعمل موهبته لكسب النفوذ أو المساندة عن طريق
الانتماء إلى حزب يطابق مثله الأعلى أو مصالحه الخاصة^(٥).
ذلك أن النسيج الاجتماعى لمصر المستعمرة وإلى ما بعد ثورة
١٩١٩، كان لا يزال يبحث عن العناصر الأساسية لتبنيته. ولم
تكن الأغلبية من بين الطبقات والقوى الاجتماعية هى التى تتولى
توجيه السلطة، فالفلاحون والبروليتاريون المصريون كأنما حكم

عليهم بالبقاء بعيدًا عن المشاركة في تراجيديا قلمًا يتذكر ممثلوها أصل شقائهم. كان القصر (السراي) يمثل طبقة ذات جذور أرستقراطية وإقطاعية، ويطمح أن يحل محل الخليفة العثماني المحتضر في إستانبول والباحث عن مساندة عند الوطنيين من أمثال مصطفى كامل. واغتتم البريطانيون الفرصة فأعلنوا حمايتهم لمصر (١٨ ديسمبر ١٩١٤) بعد احتلالهم لها مدة طويلة حتى تمكنوا من تحطيم صورة الخديوى ذى السيادة، ومن تقوية سيطرتهم على البلاد.

وعند نهاية الحرب العالمية الأولى، ومع اتساع الطبقات المتوسطة، جاءت ثورة ١٩١٩ تعبيرًا قويا عن رغبة مصر فى التحرر من الاستعمار البريطانى. لا غرو، إذن، أن يُصبح شعار "الحرية" منذ ذلك الحين مُتغلغلًا فى الأفئدة والعقول، موجهاً للنشاطات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

وفيما يتصل بموضوعنا، نجد أن الحرية كمفهوم - أساس، قد انعكس على مجالين من مجالات التعبير الأدبى:

١ - فى الشعر: تجلّى عند ثلاثة من الشعراء المجددين:

العقاد، والمازنى، وعبد الرحمن شكرى، الذين أسسوا شعر

الوجدان مع التغنى بالذات الحرة وبالتجربة الشخصية. ولا شك أن مهاجمة العقاد لأمير الشعراء سنة ١٩٢٢^(٦)، تتجاوز نطاق الخصومة بين القديم والجديد، وتعلن عن ميلاد نمط جديد من الشعراء المعتزين بكونهم "متحررين" من القيود التي كانت تُرغم شعراء جيل شوقي على الوقوف بأعتاب قصر الخديوى إسماعيل. وسيصبح موضوع الحرية فى الشعر والفن من الموضوعات المألوفة فى كتابات العقاد باعتباره ناقدًا معبرًا عن مدرسة الديوان^(٧). ويمكن، أيضًا، اعتبار الثقافة الموسوعية للعقاد، بمثابة تعبير عن تصور ما لفكرة الحرية، تصور يُبيح له ارتياد كل الآفاق و"تخطيط" جميع الحواجز^(٨).

٢ - فى مجال النقد الأدبى والسياسى: ظهر من خلال كتابى على عبد الرازق "الإسلام وأصول الحكم" (١٩٢٥) وفى الشعر الجاهلى (١٩٢٦) لطفه حسين. فقد كان رد فعل علماء الأزهر والمحافظين على هذين الكتابين اختيارًا للصفوة المثقفة الملتفة حول حزب الأحرار الدستوريين، ولمدى تعلقها بحرية الفكر. على أن قيمة الفرضيات المقدمة فى هذين الكتابين تتمثل رمزيا أكثر منها عمليا، فى محاولة جعل موضوع حرية الفكر قيمةً سياسية وثقافية جوهرية^(٩).

إن الطبيعة الانتقالية لهذه الفترة قد شرطتُ المواقف
"الجمالية" والأدبية للكتاب، وجعلتهم أكثر التصاقاً وحساسية
بالفورات والتحويلات الواقعة في الحقل السياسى، وسيكون سابقاً
للأوان، إطلاق أسماء المذاهب والمدارس الأدبية الأوربية على
مواقف مُلتبسة وجنينية. صحيح أن بالإمكان التحدث عن
"رومانسية وطنية" كتيار كامن كشف عن نفسه فى روايتين
بارزتين: "زينب" (١٩١٤) وعودة الروح (١٩٢٧). إلا أنه،
إلى جانبهما، كان هناك أدب رومانسى واجتماعى وعاطفى،
يتفتح بمقدار ما كان الوعي الجماعى يعتريه التشويش ويعلوه
الضباب. وانعكاسات هذا الوعي المضطرب هى التى تكون
الأدب الدامع لمصطفى المنفلوطى، والروايات التاريخية
لجورجى زيدان والأشعار الاستبطنانية لعبد الرحمن شكرى...
وإلى جانب تلك النزعة الرومانسية، كانت هناك بذور
أخرى مهدت لتبلور النزعة الواقعية عند الجيل التالى^(١٠).
على أن جامعة القاهرة التى فتحت أبوابها سنة ١٩٢٥،
سرعان ما احتلت مكانة "السلطة الشرعية لإضفاء
المشروعية"^(١١) داخل الحقل الثقافى المصرى، ومن حولها

انتظمت عناصر "المشروعية الثقافية" و"التقل الوظيفي" للنقاد والمبدعين. ولا بد أن نعير بعض الاهتمام للمنظور الذي وجهه مشروع تأسيس هذه الجامعة، فقد روى محمد حسين هيكل في مذكراته^(١٢) بأن التوجه العلمى للملك فؤاد كان توجيهًا نبيلًا متعالياً على جميع الاعتبارات، وقائماً على مبدأ "العلم لا وطن له". لأجل ذلك اختارت مصر مجموعة من كبار العلماء الأجانب ليتقلدوا منصب عميد أو أستاذ فى مختلف الكليات. وهكذا فإن عميد كلية الآداب كان بلجيكيًا، وعميد معهد التكنولوجيا كان سويسريًا وعميد كلية الحقوق كان فرنسيًا.. وهذا المظهر لترسيم المثاقفة، ما هو إلا تكريس لمسلسل بدأ منذ جملة بونابرت، وزكته سياسة محمد على. ومنذ ذلك الحين، استقرت المثاقفة فى أعماق المجتمع المصرى، وأصبحت، فى الآن نفسه، حافزًا على البحث عن أصالة مكتوبة، وعائقًا عن إدراكها. من ثم فإن الانطلاقة نحو استيعاب مُلائم للذات وللمجتمع وللآخر، ستظل عند الجيل التالى، فى طليعة الاهتمامات المحورية.

٢- الحقل الأدبي لجيل ١٩٣٦:

لا تختلف المعاهدة البريطانية المصرية لسنة ١٩٣٦، كثيراً عن التصريح البريطاني لسنة ١٩٢٤ الذى كان بمثابة إضفاء طابع مؤسسى على الاستقلال الشكلى. غير أن حزب الأغلبية آنذاك، حزب الوفد، وزعيمه مصطفى النحاس، أراد أن يحملا الشعب المصرى على الاعتقاد بأن هذه المعاهدة: "هى ميثاق للصدقة والشرف" ! وهذه الصيغة التعزيمية كانت ترمى إلى إخفاء الموافقة على بقاء القوات الإنجليزية طوال عشرين سنة على الأقل. والواقع أن هذا الاتفاق هو بمثابة تكريس لبنيات السلطة القائمة فى مصر منذ إخفاق ثورة ١٩١٩، أى البنيات المتمثلة فى:

السفارة البريطانية، والقصر، والأحزاب المترابطة على الحكومة، إلا أن مصر منذ ١٩٣٦، لم تعد تُشابه ما كانت عليه سنة ١٩١٩. فما أكثر التحولات الكمية والنوعية، وما أكثر الآمال التى خابت والصراعات التى استؤنفت!

إن الحرب العالمية الثانية قد أثرتُ بكيفية ملحوظة، فى استفحال التفاوت بين الطبقات وفى اهتراء البنيات السياسية

والاقتصادية والاجتماعية. وجميع هذه التبدلات، وما فى طياتها من عواقب، تركت بصمات عميقة على جبين جيل ١٩٣٦، الذى وجد نفسه أمام "لعبة" تديرها قوانين مقبولة ضمناً من جميع الأطراف. كان الجميع يُقرون بأن مصر ما بعد الحرب، مجتمع متأزم، لكن لا أحد كان قادراً على تقديم الحلول الملائمة، فالأحزاب السياسية المنهكة العاجزة لم تكن تفكر إلا فى تمديد "الشوط"، والتستر على فشلها. وكل الوسائل مباحة للنفخ فى رمقها الأخير، فإذا لم تكفِ تصريحات الخطباء ومواعظهم للجُم الجماهير وتكييفها، كان اللجوء إلى قمع الطلبة والعمال على يد إسماعيل صدقى، المضطلع بوظيفة صمام الأمان ضد المتمردين..

على أن التفتت لم يتوقف فى جميع المجالات، وبخاصة فى المجال السياسى، حيث بدأ وعى جديد، وعى "ممکن" على حد تعبير لوكاش^(١٣)، ينفصل عن كتلة الأحزاب الممثلة للوعى القائم، والمشدودة إلى لعبتها السياسية المكرورة:

"خارج هيئة الناخبين، كان الشعب الغفل يتعدى إطار البرلمان والحزب، ليسند، ضد ما هو رسمى وسائد ومنظم، القوى اللامنظمة للمتقنين، والشباب والحشود..."^(١٤).

إن الوضعية الاجتماعية لكتاب ولشعراء هذا الجيل أبعد من أن تتدرج ضمن الفئة الموجهة للطبقة السائدة اقتصادياً. وبالإمكان أن نميز، إجمالاً، بين صنفين من المنتجين الأدباء:

(أ) كتاب يسировون فى الخط الذى اتبعه من هم أكبر منهم من الرواد، أى أنهم كانوا ينتمون إلى أحزاب سياسية وفى طليعتها: الوفد، الإخوان المسلمون، الحزب الشيوعى بتفريعاته.

(ب) شعراء وكتاب مستقلون بدرجات متفاوتة، وهم الذين كانوا يمارسون مهناً حرة، وكانت لهم وضعية قارة كموظفين، تُتيح لهم العيش بعيداً عن الصراعات والانتماءات، وإن كانت أيديولوجيتهم تلتقى فى النهاية مع الأيديولوجية السائدة.

إننا لا نتوفر على إحصائيات دقيقة فى موضوع مُنتجى "الخيرات الرمزية"، لذلك سنحاول وضع جدول تقريبي يضم الشعراء والروائيين والنقاد الذين تميزوا خلال هذه الحقبة، مع بيان الوظائف التى كانوا يشغلونها:

الموظفون

<p>على محمود طه - محمود حسن إسماعيل بشر فارس - حسن كامل الصيرفي محمد عبد الغنى حسن - جميلة العلايلي أحمد رامى - عزيز أباطة العوضى الوكيل - محمود غنيم</p>	<p>الشعراء</p>
<p>يحيى حقى نجيب محفوظ أحمد باكثير محمد فريد أبو حديد حسن محمود عبد الحميد جودة السحار أحمد الصاوى - محمود البدوى أمين يوسف غراب - يوسف السباعى</p>	<p>الروائيون</p>
<p>أمين الخولى زكى نجيب محمود محمد مندور لويس عوض</p>	<p>النقاد</p>

<p>محمد أحمد خلف الله</p> <p>سهير القلماوى - بنت الشاطىء</p> <p>سيد قطب - سعيد العريان</p> <p>أنور المعداوى - محمود أمين العالم</p> <p>أنور كامل</p>	
--	--

المهن الحرة	
الشعراء	<p>أحمد زكى أبو شادى</p> <p>إبراهيم ناجى</p> <p>صالح جودت</p> <p>كامل الشناوى</p>
الروائيون	<p>كامل حسين</p> <p>عادل كامل</p> <p>إحسان عبد القدوس</p> <p>محمود كامل</p> <p>أمينة السعيد</p> <p>إبراهيم المصرى.</p>
النقاد	<p>محمد مندور (بعد ١٩٤٤)</p>

واضح أن الاستقلال الذاتى للأدباء الممثلين لجيل ١٩٣٦ لم يكن كاملاً، إذ إننا لا نعثر على كاتب واحد محترف يستطيع العيش من قلمه، ويقيم علاقة مباشرة مع جمهوره. لذلك يكون أقرب إلى الصواب، الحديث عن نوع من اللاتسيّس بين شعراء وروائيى هذا الجيل. وإذا كنا نجد أصداء للأحداث الوطنية والاجتماعية عند هؤلاء الشعراء الرومانسيين، فإن مثل هذه القصائد لا تشكل سوى جزء هامشى فى إنتاجهم. والملاحظة نفسها تصدق على الروائيين الذين كانوا منجذبين نحو التاريخ الفرعونى والإسلامى، ونحو الوصف الظاهراتى لتبرز الطبقه الوسطى فى المدن.

أما فى مجال النقد والدراسات الجامعية، فإن تصنيف الانتماءات والاتجاهات، أكثر وضوحاً، لأن صراع الأجيال وجدلية الأفكار، عكساً من خلال الكتابات النقدية الاختلافات السياسية والأيدولوجية، ونقلها إلى المجال الأدبى. وهنا نجد أن تأثير الثقافة الأجنبية أكثر وضوحاً، لأن النقد الأدبى فى هذه الحقبة ظل موزعاً بين اهتمامين: من جهة، تدعيم خلفية سياسية - اجتماعية كانت تمر بمرحلة تصنيف أكثر تعقيداً ودقة مما

كانت عليهن ومن جهة ثانية، تعميق حقل الدراسات النقدية عن طريق استعارة مناهج غربية، وماركسية بدرجة أقل، ومحاولة تطبيقها على الأدب العربى..

نستطيع أن نقول، إذن، بأن "المعركة الأدبية" لم يُوجه دَفَتُها مُنتَجون ينتمون إلى الطبقة السائدة الممثلة فى السراى وفى البورجوازية "الصناعية" والعقارية، بل إن أشواطها الحامية والأساسية دارت بين فئات من الصفوة المثقفة المنتمية إلى أصول اجتماعية مختلفة وإلى منظمات سياسية متطلعة إلى السلطة. ومنذ سنة ١٩٤٥، يصعب ترجيح الكفة الأيديولوجية لأحد تلك الأحزاب المتصارعة. وحتى حزب الوفد بدأ تجاوزه على يد لجنة العمال والطلبة، وعلى يد الإخوان المسلمين، والشيوعيين ومصر الفتاة..

إن تراكم المشاريع الفاشلة أو المجهضة فى جميع المجالات، وتجاوز الأفكار والمحاولات، حتما بعد الحرب العالمية الثانية، البحث عن تجاوز تركيبى يمكنه أن يضمّن توازناً جديداً. إلا أن هذا التركيب بالذات هو ما كان موضع رهان خلال مجموع فترات التاريخ المعاصر لمصر التى

لا تزال تعيش هذه المغامرة الملهبة للحماس، والمحفوفة
بكثير من المزالق.

وطبيعى أن هذا التشابك بين المفاهيم والأيدولوجيات، قد
خلف أصداًء فى الحقل الأدبى. ومن ثم فإن الخصومات الجدالية
للمتقنين والنقاد، إذا كان قد أعوزها الرصاص المدوى فى
الساحة السياسية، فإنها لم تكن أقل استتاراً بالاهتمام، ولا أقل
عنفاً وخشونة.

نيات العلائق الموضوعية بين المنتجين الأدبيين:

يظهر مُبرراً، فى نظرنا، اتخاذ جامعة القاهرة، أو كلية
آدابها على الأصح، بمثابة محور جعله منتجو الأدب ونقاده،
علامة أساسية من حولها ينظمون مواقفهم أو يعدلون لها أو يعيدون
تحديثها.

والواقع أن جامعة القاهرة التى تأسست سنة ١٩٢٥، كانت
تستجيب لاحتياج حيوى عند الطبقة البورجوازية المتطلعة إلى
التحديث وإلى توسيع وتدعيم اقتصاد مستوحى من الرأسمالية
الأجنبية ومرتبطة بها. لذلك فإن الجامعة، بالنسبة لهذه الطبقة،
وسيلة فعالة لتحقيق التبرجز الثقافى، وطريق قصير نحو إقامة

مجتمع عصرى حديث. ومن ثم فإن جامعة الأزهر تحولت إلى مجرد مظهر للحفاظ على الاستمرارية الدينية، تستعملها هذه الطبقة للاستهلاك الأيديولوجى ولكنها تسخر منها ومن مناهجها. غير أن جامعة الأزهر، استمرت، رغم كل شأن فى الاضطلاع بدور سياسى، بل وفى بذل الجهود لتدارك تأخرها الثقافى عن طريق إدخال إصلاحات عصرية على برامجها^(١٥)...

ما يهمنا، فى هذا الصدد، هو المكانة التى احتلتها كل من كليتى آداب جامعتى القاهرة والإسكندرية، داخل الحقل الأدبى بصفتها سلطنتين أساسيتين لإضفاء صفة المشروعية الثقافية. فى البدء، كانت معظم الأطروحات الجامعية تنصب على العصور الكلاسيكية للأدب العربى، وكانت تُصنّف عن مناهج ومقاييس مستمدة مما تلقاه الباحثون على يد أساتذتهم المستشرقين فى الجامعة المصرية أو فى جامعات أوروبا. وشيئاً فشيئاً، تحولت دراسات واهتمامات نقاد هذا الجيل، ومعظمهم جامعيون، إلى معالجة وتحليل الأعمال الأدبية لمعاصريهم الذين كانوا أيضاً فى أغلبيتهم، متخرجين من جامعتى القاهرة والإسكندرية. هذا ما يدفعنا إلى القول بأن النقاد والمبدعين،

كانوا يكونون فى الحقل الأدبى، تكاملاً وظيفياً أكثر مما كانت
علاقتهم علاقة تعارض وتنافس. فمن خلال أشعار مدرسة أبولو
وامتداداتها الرومانسية، ومن خلال الروايات التاريخية والواقعية
الوليدة، كان النقاد الجامعيون يحاولون تطبيق مناهجهم لإضفاء
الشرعية على أعمال تمثل أكثر ما يمكن من التقارب مع قيمهم
وتطلعاتهم. وعن طريق وضعيتهم "الامتيازية"، كان هؤلاء النقاد
يؤثرون كثيراً على الحركة الأدبية، ويصوغون حواشى صِنَافَةٍ
كلاسيكية جديدة. إلا أن هذا التكريس لأدب "جامعى" لم يَنْجُ من
ردة فعلٍ لخلْطِ هذا التقديس، قام بها "سَحَرَةٌ" رافضون لقوالب
ومعايير "القسس" الجامعيين. ويتعلق الأمر، خاصة، بموقف
روائيين وشعراء كانوا يكتبون لطبقة متوسطة متلهفة على
التبرجز، فكانوا يستمدون منها موضوعاتهم وأساليبهم ولغتهم
المرصعة بحوارات مكتوبة بالعامية، وخاصة بلهجة
البورجوازية القاهرية.

والجناح الآخر للمعركة الموجهة ضد المركز الأدبى
الجامعى، مثله نقاد "ملتزمون"، بعضهم كانوا أساتذة بكليات
الآداب، وهم النقاد والمتقنون الذين لاحظوا عدم تلاؤم المنهجية

"الموضوعية" الباردة، مع المشاكل والصراعات السياسية الاجتماعية الساخنة التي كانت تستلزم استخدام كل الوسائل لتحويل مجتمع تفتّره أدواء مستعصية.

بعبارة أخرى، فإن استقلال الحقل الأدبي بذاته، الذي بدأت سيرورته عقب ١٩١٩ تحت تأثير تبدلات اقتصادية واجتماعية، لم يكن يتوفر على إمكانية تحقيق تحولات جذرية للعلائق المتحكمة في الحقل الثقافي، وذلك لأن مشروع الطبقة البورجوازية المصرية ظل مُدرجاً في إشكالية التبعية والمثاقفة. وقد جاءت الحرب العالمية الثانية لتؤكد ضعف هذه البورجوازية وهشاشتها، وضرورة إحداث تغيير سياسي اقتصادي، ومعنى ذلك، ضرورة إعادة التفكير في أسس وتطلعات "النهضة العربية".

إن هذه الوضعية المثلثة: نقاد جامعيون وأدباء ملتزمون، وكتاب "عموميون"، ظلت سائدة في الحقل الأدبي من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢، وكانت تعكس صراعات وحواشي الطبقات التي تم تكوينها أو كانت بصدد التكون، كما سنوضح ذلك عندما نرسم نسيج الطبقات الاجتماعية خلال هذه الحقبة. لكن ما نحرص

على إبرازه هنا، هو تباين الوسائل الثقافية المستعملة في هذا الصراع الأدبي. فإذا كان النقاد والكتاب الجامعيون قد اكتسبوا ثقلهم الوظيفي من وضعيتهم المؤسسية، ومن السلطة الرمزية والعملية، التي كانوا يمارسونها على آلاف الطلاب والمتقنين، فإن الفئتين الأخريتين من عناصر الحقل الأدبي، كانتا تعتمدان في ممارستهما، على نشر الكتب والمجلات وعلى الإذاعة والحلقات والجمعيات الأدبية. وهذا ما أدى إلى طابع الخصومة الجدالية التي صاحبت اتخاذهم للمواقف من القضايا المطروحة ودفاعهم عن مصالحهم.

رغم ذلك، فقد كان الجامعيون يكونون، موضوعيًا، سلطة المشروع الثقافية التي تنظم حولها العلائق القائمة بين العناصر الموجهة داخل الحقل الأدبي. بل يمكن القول، بأن الكتاب "الناجحين" من حيث رواج أعمالهم في السوق، كانوا أيضًا يرغبون في أن يروا كتبهم تحظى بالاعتراف من هذه السلطة "العامة".

هل يتعلق الأمر، إذن، من خلال هذا الافتتاح الأدبي بتمثيلية الطبقة المتوسطة الطامحة إلى تحقيق تأطير ثقافي

للمجتمع المصري، من خلال الجامعة وتكرار إنتاج معين فى أنماط التفكير والمناهج؟ أم أن المسألة لا تعدو أن تكون صورة أدبية صنعتها الثقافة، ودعمتها بلاغة الدكاترة المفتتتين بالدعوة لكونية الفكر الغربى وإنسانويته؟.

مهما يكن، فإن بالإمكان التمييز، داخل الحقل الأدبى، بين ثلاثة محاور كانت تستقطب، تدريجيا، الإنتاجات الأدبية:

(أ) رومانسية فكرية تتطلق لاكتشاف الذات (الأنسا) تجاه واقع خارجى مطبوع بالقمع والقهر والاحتقار، مما أدى إلى انكفاء على العالم الداخلى ومحاولة إقامة ملجأ من الصور والخيالات والتأملات المقاومة للفناء والاندثار. وهذا ما نجده فى شعر مدرسة أبوللو كامتداد، على اختلاف فى العمق، للمفهوم الوجدانى عند عبد الرحمن شكرى.

(ب) واقعية لا زمنية تعتمد على الوصف وتغفل البعد التاريخى، وتنحو إلى تقديم معاينة "محايدة" لوقائع وتحولات غامرة. وهذا الاتجاه يعكس، فى نهاية التحليل، رؤية البورجوازية الصغيرة الصاعدة آنذاك. ومن خلال الأشكال الروائية المختلفة (الرواية التاريخية، ورواية الطبائع والنفوس)

التي توصل بها هذا الاتجاه، نتبين قرابة وطيدة بين الروايات التاريخية الأولى لنجيب محفوظ وروايات محمد فريد أبو حديد وعبد الحميد جودة السحار، وبين روايات الطبائع وتحليل النفوس "الجديدة"، عند يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب، فسواء كان الأمر يتعلق بإعادة رسم مأساة "الملك الضليل" أو شخصية "الزير سالم" أو تصوير "كفاح طيبة" أو "رادوبيس" .. أو تحليل "هذه النفوس" أو "أنت عمرى" .. فإن القاسم المشترك بين هذه الروايات هو إضفاء طابع المطلقية على الطبائع البشرية، وإقامة تشابه بين النفوس، وذلك لتبرير عالم البورجوازي الصغير، ومنحه وعيًا مهدئًا ومتميزًا في الآن نفسه^(١٦).

(جـ) واقعية اجتماعية وجدت بعض بذورها عند الجيل السابق، إلا أنها عند هذا الجيل تطمح إلى تجاوز الأدب الفاتر والدّامع للرومانسيين والإنسانويين الطوباويين. ونخص بالذكر عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس، وعبد الرحمن الخميسي ويحيى حقي ونجيب محفوظ في مرحلته الثانية.

صحيح أن هذا التصنيف للمنتجين الأدبيين في حقبة ١٩٣٦ - ١٩٥٢، لا يشمل جميع البنيات الجزئية لفئة المتقنين

المصريين الذين كانوا يعبرون عن مختلف أشكال وقضايا الزمر الاجتماعية المتعارضة.. ولكي تكون هذه الخطاطة أقرب إلى الواقع، يلزم أن نَـمَوْضِعُهَا داخل "المنطقة" التي تحتوى على جميع فئات الأدباء والفنانين الموجودين فى الحقل الثقافى.. لكن هذا التحليل يُبعدنا عن موضوعنا، لذلك نكتفى بالتذكير بوجود نوع من التعايش بين هذا الجيل وبين ممثلى الجيل السابق الذين سعوا إلى الحفاظ على زمام التوجيه الثقافى، أو إلى تعديل مفاهيمهم على ضوء ما اقتضته التحولات السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على الحقل الأدبى..

هكذا فإن فئة الكتاب والشعراء المرتبطين بالطبقة البورجوازية الليبرالية، والتي كانت ملتفة حول صحيفة السياسة الأسبوعية لمحمد حسين هيكل، ستستمر فى التأثير على الحقل الأدبى ممثلة موقف المثقفين "المسيطرين" - المسيطرَ عليهم" (Intellectuels Dominants-dominés)

ولا يمكن أن ننسى أيضاً، الشعراء الشعبيين، المنسيين فى أغلب الأحيان، والذين كانوا يضطلعون بدور الشداة الأصلاء لدى جماهير الفلاحين المستغلين، ولدى فئات البسطاء المهمشين. وهذا الصوت الشعرى الناطق باسم أغلبية فرض

عليها الصمت، لن ترن أصدأؤه إلا بعد سنة ١٩٥٢ عندما بدأ بعض النقاد يدرسون الأدب الشعبي^(١٧). ولعل حالة الشاعر بيرم التونسي تقدم أفضل دلالة في هذا المجال، فلأنه عبر، بلغة مفهومة من الشعب، عن الشقاء والبؤس والمظالم، كان جزأؤه النفى.

ولإتمام خطاطة الحقل الأدبي وطريقة سيره، وقبل موضوعة محمد مندور داخله، نشير إلى عناصر أخرى من سلطات إضفاء المشروع الثقافية، كانت منافسة للأولى أو متطلعة إلى اكتساب الوزن نفسه^(١٨).

نسجل بالخصوص، الدور الذى لعبته المجلات الأدبية المدعمة، فى غالب الأحيان، من جمعيات ثقافية منتمية إلى اتجاهات فكرية واختيارات أيديولوجية متغيرة.

ففى المرحلة الأولى، كانت مجلات: الرسالة والثقافة والمقطم والهلال، هى المجلات البارزة فى المحيط الأدبى، وكانت ذات منظور كلاسيكى جديد، يطبعه الانتقاء والاقتباس والدفاع عن قيم إنسانية كونية.

وفى مقابل تلك المجلات، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، غمرت الساحة مجلات ملتزمة تدعمها جموع المثقفين

الطامحين إلى قيم سياسية اجتماعية جديدة. ونذكر على الأخص "المجلة الجديدة" لسلامة موسى و"البعث" التي كان يرأس تحريرها محمد مندور، ويكتب فيها شباب يسار الوفد وبعض الماركسيين^(١٩).

وكانت هناك مجلات أخرى قصيرة العمر إلا أنها لا تخلو من أهمية، مثل "الطلیعة" و"التطور" و"العصبة" و"الفجر الجديد" و"الجماهير" و"الكاتب"، ومجلات أخرى كانت كلها تكون صوتاً جماعياً لطلیعة مناهضة لـ "كلاب الحراسة" من كتاب الجيل السابق^(٢٠).

بعيداً عن أن يكون حديثنا مستقصياً لكل الجوانب، فهو يتوخى في بحثه عن العوامل المسيرة للحقل الأدبي، إبراز إوالية معقدة توجه كل مشروع أدبي وتكمن وراء جميع العلائق المستقلة - المرتبطة، الموجودة بين الحقل الثقافي والحقل الاجتماعي - السياسي. ولا شك أن تفتت العناصر المكونة للحقل الأدبي، والتحليل الموضوعي للعاملين فيه انطلاقاً من وضعيتهم الطبقية، ومن تأثيرهم ووزنهم الوظيفي، سيُتيح فهماً أحسن لأعمالهم، لأنه يمكننا من ربك المقتضيات الداخلية

للإبداع، بالإرغامات الاجتماعية، وبمدى ملائمة التعبير الفنى
للرؤية الحياتية.

هذا ما دفعنا إلى الاهتمام ببنىات العلائق الموضوعية داخل
الحقل الأدبى، حيث نتجنب التأويلات المتناقضة أو الجزئية التى
نصادفها فى كثير من الدراسات المتصلة بهذه الحقبة..(٢١).

٣- مندور: نموذج للمثقف العضوى:

إن دراسة النسيج الاجتماعى لمصر خلال الحقبة الممتدة
من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢، تضطربنا إلى اعتبار الخصائص النوعية
لهذا المجتمع، لكن بدون الوقوع فى خطأ إضفاء طابع الأسطورة
على السيرة الاجتماعية، كما فعل بعض الباحثين، متوخين
من وراء ذلك أن يمحوا الصراعات الاجتماعية التى هى أصل
كل صيرورة تاريخية(٢٢).

وما يهمنا هنا، هو موضوعة مندور داخل هذا النسيج
الاجتماعى على ضوء الدور الذى اضطلع به فى تحقيق تجانس
الوعى الطبقي.

كما أشرت من قبل، فإن أنطونيو غرامشي يقدم لنا مفاتيح تُسَعِّفنا على تحديد وضعية مندور، وذلك في التصنيف الذى طبقه على المثقفين بعيداً عن الخانات الضيقة التى وجدت قبله^(٢٣).

وبالفعل فإن مصطلحي: "مُثَقَّف عضوى"، و"مُثَقَّف تقليدى" يَشْمَلان مجموع مقولات تصنيف المثقفين التى تم تسجيلها على ضوء دراسة الحقول الاجتماعية والسياسية، ويتركبان فى الوقت نفسه إمكانية التحديدات وتوابعها^(٢٤).

إن عوامل كثيرة تدفعنا إلى وصف مندور بالمثقف العضوى:

فهو ينتمى إلى الطبقة الريفية المتوسطة المتشبثة بالتقاليد وبتعاليم الدين الإسلامى^(٢٥). وهذه الطبقة، التى كثيراً ما تعرضت للظلم، قد أسهمت فى الكفاح من أجل الاستقلال، سواء عن طريق الفلاحين فى البادية أو بوساطة أبنائهم فى المدن.. كانت هذه الطبقة حاضرة دائماً فى الصراع^(٢٦).

وكان تعبيرها السياسى يلتقى مع تطلعات البورجوازية الصغيرة ومع الطبقة المتوسطة فى المدن ومع العمال والفلاحين

المبتلرين. ولا شك أن حزب الوفد الذى كان يقوده فى البداية زعيم فلاح، قد استحصّد هذه الإمكانيات الاجتماعية والاقتصادية ليّجعل منها أداة سياسية قادرة على إحراز الاستقلال، وامتلاك السلطة.

والواقع أن الحركة الوطنية المصرية، بتأسيسها لحزب الوفد سنة ١٩١٨، قد أرستّ مرتكزاتها الاجتماعية - الطبقيّة التى سرعان ما تجاوزت الإطار الإقليمى لتعانق الظاهرة الوطنية التى انبعثت فى مجتمعات عربية أخرى مُستندة على الأسس السوسيو - أيديولوجية نفسها. وإذا كانت الطبقة المتوسطة المتشبّثة بالتقاليد والتراث الثقافى هى حجر الزاوية فى المشروع الوطنى، فإن كثيراً من الطبقات والفئات الاجتماعية قد انضمت إلى هذا المشروع المتولد من شروط اقتصادية وسياسية محدّدة^(٢٧). ومن هنا مصدر تلك المرونة الأيديولوجية التى كانت تخفف من وطأة التناقضات رغم احتدادها المتنامى. وقد كان جاك بيرك محقاً فى إبرازه للطابع الخليط (composite) لهذه الأحزاب: "إن الكلمتين اللتين تحدّدان خصائص الحزبين الأكثر شهرة بين تلك الحركات

(الوطنية)، وهما "التجمع" السوري و "الوفد" المصري، تدلان جيداً على أن الأمر في تلك الآونة، لم يكن يعدو روابط بدون أيديولوجية محددة. ومجموع فترة الوطنية المناضلة كان يكتسب قيمته، بالذات، وعلى الأخص، من هذا اللاتمايز^(٢٨). (يقصد اللاتمايز الأيديولوجي).

لكن التغيرات الحاصلة في المجتمع المصري طوال السنوات الممتدة من ١٩١٩ إلى ١٩٤٤، لم تكن مجرد تغيرات كمية. ومن ثم فإن المنظور الانتخابي الذي كان حزب الوفد يحدد من خلاله، سياسته ووسائل تحقيقها، سرعان ما تكشف عجزه وعدم ملاءمته للمعضلات التي أفرزها واقع مَوار بالحيوية والصراع. فَقَدَ "الوفد" الإجماع الذي كان يحظى به في البداية، وأصبح الصراع الأيديولوجي، عقب الحرب العالمية الثانية، سمة بارزة في المواقف والكتابات وخاصة بين الطلاب والعمال الذين بدأوا ينفصلون تدريجياً عن الوفد، لتأسيس مجالات أخرى للعمل.

فيما يتصل بعلائق مندور مع الوفد، يمكن تمييز مرحلتين:
- في الأولى، عبر عن تعاطفه معه من خلال المقالات التي نشرها في الصحف الفرنسية مؤيداً إلغاء المحاكم المختلطة.

وفى هذه المرحلة التقى مندور بالوفد المصرى الذى كان مكلفاً بإمضاء معاهدة ١٩٣٦،^(٢٩) التقى به فى باريس عند عودته من لندن، مغتماً الفرصة لتوسيط مكرم عبيد، وزير المالية آنذاك والعضو البارز فى الوفد، حتى يحصل من جديد على منحنه الدراسية الموقوفة بقرار جائر اتخذه مدير البعثة المصرية فى باريس. وقد استجاب مكرم عبيد لطلبه خاصة وأن مقالاته المنشورة بالصحافة الفرنسية أفادت فى التعريف به عند أعضاء الوفد.

- وفى المرحلة الثانية، التحق مندور بحزب الوفد الذى عهد إليه بإدارة صحيفة "الوفد المصرى" فى فبراير ١٩٤٥. لقد كان مندور يتهيأ للعمل فى التعليم الجامعى، غير أن الصعوبات التى لقيها فى كلية الآداب، ثم اختلافه مع أستاذه طه حسين الذى كان، آنذاك، رئيساً لجامعة الإسكندرية حيث كان مندور يدرس بكلية آدابها، اضطراره إلى مغادرة التعليم العالى ليعمل فى الصحافة منذ ١٩٤٤، كرئيس تحرير لجريدة "المصرى" التى كان يملكها محمود أبو الفتوح، إلا أن خلافاً بين هذا الأخير وبين مندور، أعاد ناقدنا إلى البطالة ودوامة المتاعب التى يعرفها كل من لا يقبل الركوع.

وفى الفترة نفسها، ظهرت صحيفة "أخبار اليوم" للدفاع عن سياسة الملك فاروق ضد حزب الوفد الذى أقيل من الحكم سنة ١٩٤٤، فتصدى مندور، مخاطراً بنفسه، للرد بعنف على مقالات "أخبار اليوم"، وهذا ما جعل الوفد يعتبر موقفه شجاعاً ويلحقه بأطره العليا.

ويحكى لنا مندور كيف حول جريدة الوفد المصرى، "الميتة" إلى "منشور يومى ثورى"، بمساعدة المثقفين والصحفيين الشباب: "وما لبث "الوفد المصرى" أن أصبحت مركزاً لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه رغم معارضة باشواته، فقد حولتها إلى ما يشبه المنشور اليومى الثورى، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية الصلبة إلى أبعد الحدود، وجعلت منها سوط عذاب على الإنجليز والسراى وأذنا بهما من الأقليات التى لم يكن لها هم سوى التربص للحكم ومغانمه.." (٢٠).

خلال هذه الفترة من الكفاح الصحفى، تبلور الوعى السياسى لمندور الذى أصبح يضطلع بدور أساسى داخل يسار حزب الوفد. يقول:

".. لكننى بالرغم من ذلك، وبالرغم من عدم مهاجمتى لباشوات الوفد، فقد أحسست بحركة تذمر ضدى بين الجناح

الإقطاعى اليمينى فى الحزب، فى الوقت الذى أصبحت فيه
الجريدة مكان تجمع لما عُرف وقتئذٍ بالطليعة الوفدية والشباب
الوفدى التقدمى الذى يبدو أنه كان يضم عددًا من الشيوعيين..
ولكننى على أية حال، لم يكن لى فى يوم من الأيام، اتصال
بالحزب الشيوعى ومنظماته. وإذا كنت وضعتُ بين شعارات
جريدة الوفد المصرى التى كانت تنشر تحت عنوانها كل يوم
شعار "العدالة الاجتماعية"، فقد كنت مدفوعًا فى ذلك بنزعة
إصلاحية خالصة، كانت تدعونى إلى مناصرة العدل بين
المواطنين، وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقير المدقع
الذى كانت تتردى فيه الملايين.." (٣١).

حمل ربيع ١٩٤٦ بين نفحاته، تأسيس "اللجنة الوطنية
للعمال والطلبة" التى حاولت انتزاع الكلمة والمبادرات من أيدي
الزعماء التقليديين. وكانت هذه اللجنة، بطريقة تفكيرها
وممارستها، تشير إلى طريق جديدة لتحقيق التجاوز حتى
لا يتعثر تاريخ مصر ولا يظل مشدودًا إلى لعبة مكرورة تجعل
المشاركين فيها يراوحن فى مكانهم دون أن يتقدموا.. وقد كان
مندور متنبها لأهمية هذه اللجنة فى مجال الفعل السياسى، فكان
أول من حيا ميلاد التحالف بين العمال والطلبة، قائلاً (٣٢): "لقد

بدأت بمصر، في هذه الأيام، ظاهرة تعتبر نقطة تحول خطيرة في تاريخنا الحديث، ويظهر هذا التحول من المقارنة بين الحركة الوطنية في سنة ١٩١٩ والحركة الوطنية الحالية: ففي سنة ١٩١٩، كانت الأمة لا تتحرك إلا إذا طلب إليها الزعماء الحركة، وخطبوا في جموع الشعب وساروا في المظاهرات. أما اليوم، فقد نضج التفكير السياسي حتى رأينا جموع الشباب من "طلبة وعمال" يقررون بأنفسهم خطوات الجهاد العملي وينفذونها، وتستجيب الأمة لنداءاتهم..".

في شهر يوليو من السنة نفسها، لجأ إسماعيل صدقي، المدافع عن "أصحاب المصالح الحقيقية"، إلى القمع لتبديد الحماس الشعبي المتزايد. سيكون كبش الفداء هم الشيوخ. لكن إسماعيل صدقي كان يستهدف، في الواقع، مجموع طليعة المثقفين، وفي مقدمتهم محمد مندور، لأن جريدة أخبار اليوم نشرت في اليوم التالي بأحرف حمراء بارزة: "اعتقال الدكتور مندور صلة الوصل بين الوفد والكومنترن"! والحقيقة أن رئيس الوزراء كان يريد إسكات الأصوات المنتقدة لإبرام اتفاقية "صدقي - بيفن". ويوضح مندور بأنه رفض منصب سفير في

سويسرا عرضه عليه عبد الرحمن البيلي مبعوث إسماعيل صدقي، مُقابل سكوته: "فأجبتُه بأنّي أفضل الانتحار على مثل هذه الخيانة الوطنية".

وبعد خروجه من السجن، أدرك أن قيادة حزب الوفد قد تخلت عنه بإيعاز من الجناح اليميني في الحزب، إذ وعدت الحكومة بألا تعهد لمندور بمسئولية تحرير صحيفتها الجديدة: "صوت الأمة". وقد انتظر مندور سقوط حكومة صدقي ليتسلم رئاسة تحرير هذه الجريدة، وليتابع نضاله ضد الاستعمار وضد الاحتكارات الأجنبية والبورجوازية. إلا أن هذه الأزمة نبهت مندور إلى ضرورة الاعتماد على نفسه لتحقيق استقلاله المادي بعيداً عن الحزب وعن المسيطرين عليه، فقيّد نفسه، سنة ١٩٤٨، في نقابة المحامين منتقياً بدراسته للقانون. وفي الوقت نفسه استمر في الإشراف على "صوت الأمة" إلى أن رشح نفسه للانتخابات التشريعية سنة ١٩٥٠ باسم حزب الوفد. أصبح عضواً في البرلمان ورئيساً للجنة التعليمية. ولكنه في نهاية ١٩٥٠، أصيب باختلال في الغدة النخامية وألزمه الأطباء بالسفر إلى لندن لإجراء عملية استئصال الغدة النخامية حفاظاً على نظره^(٣٣).

بعد شفاؤه، عاد إلى نشاطه في البرلمان مُدافعًا عن إلغاء اتفاقية ١٩٣٦، وعن ضرورة القيام بحرب عصابات ضد الجيش الإنجليزي المقيم في قناة السويس.

عمليًا، ربما كانت الفترة الممتدة من ١٩٤٤ إلى يوليو ١٩٥٢، هي المرحلة التي أتاحت لمندور أن يتجذر بعمق في ممارسة تنصهر عبرها ثقافته النظرية بمواقفه النضالية.

وإذا كان قد ابتعد عن النقد الأدبي خلال هذه الفترة، فإنه قد استفاد من حيث بلورة وعيه السياسي والاجتماعي. وما تعكسه عشرات المقالات التي نشرها في "الوفد المصري"، هو تطور واضح من تفكير مثالي، رومانسي، إلى تفكير واقعي ينطلق من الوقائع الاجتماعية والاقتصادية. نتيجة لذلك لم يعد يهتم كثيرًا بالتحديدات المجردة وبالاحتكام إلى القيم المطلقة التي قرأها في الكتب، بل انصرف إلى التحليل الملموس لمظاهر الظلم الاجتماعي. هذا ما دفعه إلى خوض خصومات جدلية مستمرة مع ممثلي البورجوازية العقارية والصناعية، وبخاصة مع إسماعيل صدقي في موضوع الضرائب التصاعدية. لقد انتقل من دراسة أحوال الضمير والآفات والأهواء، إلى دراسة

الميزانية العامة للدولة وطريقة توزيعها، والعدالة الاجتماعية والرأى العام، والوحدة الثقافية، وغير ذلك من الموضوعات المهمة التى كانت فى طليعة قضايا الساعة، وكان يتصدى فى مقالاته هذه، لفضح الشركات المحمية بنفوذ الباشوات، ولشرح مشاكل الفلاحين^(٣٤).

إثر الحرب العالمية الثانية، غَدَتْ عضوية مندور فى الحركة الوطنية المصرية علاقة وطيدة بفضل روابط متعددة تتشخص فى انتمائه الطبقي، وفى تكوينه الثقافى، وفى انتمائه السياسى. وكانت وظيفته، كرئيس تحرير لصحيفة وفدية، وعلاقته مع طلاب الجامعة ومع صفوة المثقفين، تتيح له أن يُعبر، بل وأن يُنظر، تطلعات طليعة تبحث عن مخرج لأزمة مجتمعتها. وكان حزب الوفد فى هذه الفترة يضم: "العناصر الوطنية من فئات الطبقة السائدة (من بدويين وحضرين، مسلمين وأقباط) الذين تعرضوا لظلم نسبى نتيجة لهيمنة الموظفين الأرستقراطيين والغربيين داخل جهاز الدولة.. وكانت هذه العناصر بسبب هذا الوضع، ذات ميل قوى إلى توسيع إطار تمصير الدولة والاقتصاد، عن طريق الإصلاح، وإلى الاستفادة، فى هذا الاتجاه، من الحركة الوطنية والديمقراطية الشعبية"^(٣٥)..

لكن الصفة التمثيلية لحزب الوفد لم تعد كافية، فأصبح عاجزاً عن الاستجابة للمطالب الشعبية: "... وإذا كان الوفد قد فشل فى السيطرة على صيرورة البلاد، ربما لأنه كان أكثر من حزب. فهو لم يكن يمتلك اختياراً أيديولوجياً يجعل منه حزباً. وما كان لأسطورة أن تعوض البرامج السياسية.. لذلك كان الوفد المحمل بأمجاده وبحنينه للماضى، الرازح تحت أعباء الرشوة والمناورات، بعيداً جداً عن أن يصل إلى مرتبة الأسطورة التى خلقها من حوله.." (٣٦).

على أن مندور، رغم التدهور الذى وصل إليه حزب الوفد، ظل مرتبطاً بالتيار الأصيل داخل الحركة الوطنية. لقد كان يحلم، هو وآخرون، بدفع الوفد إلى سلوك سياسة أكثر جذرية. لكن هياكل الحزب ومصالح الباشوات المساندين له، كانت أكثر صلابة أمام تطلعات شباب الوفد. ولم تمض فترة وجيزة حتى استطاع الوفد، عن طريق ألعيب القادة وخضوعهم للتسويات، أن يعود إلى تقلد مسئولية الحكومة سنة ١٩٥٠. وأمام الورطة التى كان المجتمع المصرى يتخبط داخلها، فى كل المجالات، أصبح قصور هذا الحزب أكثر وضوحاً مما كان عليه..

إن الكتابات الاجتماعية والسياسية لمندور، ومواقفه خلال الفترة الفاصلة بين سنة ١٩٤٤ وسنة ١٩٥٢، تعكس "الوعى الممكن" لحركة وطنية سياسية مرتكزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات. غير أنه من المعلوم أن جماعة من المثقفين "الواعين" لا تكفى وحدها لتجسيد الوعى الملائم، بل إن الأمر يتوقف أساساً على تشخيص ذلك الوعى عبر طبقة اجتماعية لها مصلحة فى التغيير وقادرة عليه.. لذلك فإن انتهاء ملحمة ثورة ١٩١٩ إلى مأزق العجز الذى تجمدت عنده الأحزاب والحركات الوطنية قبيل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ يؤكد قبل كل شىء عجز القيادات السياسية ذات الجذور الشعبية عن ترجمة إمكانيات "الوعى الممكن"^(٣٧) إلى صيغة للعمل تلائم التحولات العميقة، ولا تظل سجينه الفكر الإصلاحى الليبرالى.

فالسؤال الأساسى الذى وضعه جيل بأكمله سنة ١٩٣٩: "كيف تستقر الأمور فى مصر؟"^(٣٨) ظل مطروحاً رغم الأجوبة الكثيرة التى توصلت من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، عبر خليط من الأفكار والرؤى، لأنها لم تكن أجوبة قادرة على حسم وضعية نضجت لتقبل تغييرات جوهرية، وهذا ما جعل الالتباس

الأيدولوجى يستمر. وإذا كان الالتباس الأيدولوجى نقطة ضعف فى منطلقات "النهضة العربية"، فإنه لا يزال يُربك خطوات انطلاقها الحالية: "إن تحليل موضوعات وأطروحات الأيدولوجية القومية التى هى بصدد نظرية ملتزمة تتيح تحديد الإنسان المصرى فى فجر نهضته الوطنية، وتحديد ما هو، وما يريد ويستطيع أن يكونه. وغياب هذه الصورة للإنسان الذى يجب تحقيقه، يندرج ضمن ثغرة أكثر اتساعاً، وهى ثغرة فلسفية للثقافة الوطنية"^(٣٩).

ما نلاحظه، فى هذا الصدد، هو أن الاهتمام بالأدلة عند مندور أصبح أكثر وضوحاً بعد خوضه لتجربته السياسية ومن ثم لم يتردد فى الدعوة إلى ضرورة ممارسة "التفكير المذهبى"^(٤٠)، باعتباره التفكير الوحيد القادر على أن يُعطى للصراعات أبعادها الحقيقية، وأن يُخرجها من الخطابية وتبادل الشتائم الحاقدة. إلا أن هذا المقال، يفصح فى الآن نفسه، عن فكر ذرائعى مرتبط بالنزعة التجريبية. فهو منذ البداية، يميز بين نوعين من التفكير المذهبى: أحدهما تفسيرى، والآخر إنشائى: "فالمؤرخ الذى يحاول تفسير التاريخ وتطوره بفكرة موحدة

جامعة، يفكر تفكيراً مذهبياً، فيقول مثلاً: لأن تغير وسائل الإنتاج - وحلول الآلة محل الأيدي - قد غير من توزيع الطبقات الاجتماعية ونقل عقلية الشعوب، وهذا هو التفكير التفسيري. والسياسي الذي يقول بوجوب فصل السلطات الثلاث: تشريعية وتنفيذية وقضائية، وتحديد علاقاتها بحيث لا تبغى سلطة على الأخرى، ويرى في ذلك ضماناً لصلاح الحكم، يفكر تفكيراً إنشائياً ويدعو إلى المذهب الذي يؤمن به. ولقد كنت دائماً شديد الحذر من التفكير المذهبي في مجال التفسير لما لاحظته من أن المذهب عندئذ لا يمكن أن يفلت من الضيق والتحكم.."(١).

لا يغرب عن البال أن مندور يحاول، بلجؤه إلى تجزئة التفكير المذهبي، أن يتفادى عواقب التزام كلي يقترب كثيراً من الرؤية الماركسية. وهذا ما يفسر لنا ذلك النزوع إلى العثور على طريق متميزة، خالية من كل "الشغرات"، وهو النزوع الذي استحوذ على عقول المثقفين العرب منذ بداية النهضة القومية. ولعل إيرادنا لبعض الفقرات من هذا المقال، يوضح هذا الاتجاه: .."وأنا بعد لا أجهل ما في المذاهب الإنشائية بالنسبة لبلادنا من مشقات وأخطار، فنحن بعد لازلنا بظاهر الحضارة

نقرع أبوابها، وجانب كبير من حياتنا لا يزال محاكاة لحياة الغرب، وما يستطيع عاقل أن يقول إننا قد وصلنا من النضوج إلى حد الأصالة. وموضع الخطر هو أن نحسب أن مذهب الغرب كما هي، صالحة لبلادنا، مضمونة النجاح فيها. ثم إن كل تفكير إنشائي لابد مصطدم بالكثير من حقائق الواقع عندما تستجيب له النفوس فتأخذ في تطبيقه..".

"(٠٠) ونحن في الواقع، أمام ثلاث مشاكل لكل منها حلها الواضح: مشكلة الاستغلال السياسى، ومشكلة أثرياء الحرب، ثم مشكلة الظلم الاجتماعى المزمنة المتأصلة، وتلك الأخيرة هى التى يجب أن يجتمع حولها تفكيرنا المذهبى (٠٠) وهاتان المشكلتان بعد عارضتان كما قلنا، وما ينبغى أن تصرفانا عن المشكلة الكبرى، مشكلة العدالة الاجتماعية بين الطبقات، فهذه الفكرة المذهبية التى لابد للأمة من التعلق بها، وسبيل علاجها أيضًا هو التشريع وإصلاح نظامنا المالى، والأخذ فيه بنظام التصاعد..". (٤٢).

كذلك، فإن مفهومه لتشييد ثقافة وطنية، لا يختلف عن

الوسائل الإصلاحية المقتبسة من الثقافة التى حققت النجاح فى

الغرب. ولتبرير هذا الاختيار، فإن مندور يصوغ حُججه من منظور المنطق الصوري:

".. والأمر في حياتنا الثقافية مثله كمثل حياتنا السياسية والاجتماعية سواء بسواء، فمن الناس نفرٌ كثير لا يزال يزج بالنعرات القومية والدينية في مجال الثقافة ليُتلف علينا حياتنا عن جهل، فنسمع مقابلات عجيبة بين روحية الشرق ومادية الغرب، كأن الغرب لا روح فيه، والشرق لا مادة به. والمشكلة الحقيقية ليست مشكلة ثقافة الشرق وثقافة الغرب، وإنما هي مشكلة الثقافة أو الجهل. وهذه أيضاً فكرة مذهبية يجب أن يستقر عندها ضمير الأمة، حتى تستقيم لنا الحياة. هنالك ثقافة إنسانية موحدة نشأت في الشرق، ثم انتقلت إلى الغرب الذي احتضنها دون أن يستتشف من صدورها عن غيره. ثم نأتى اليوم نحن الحمقى فنحاول جدلاً عميقاً في وجوب استردادها منه أو رفضها. ومن عجب أن ترانا جميعاً آخذين في هذا الاسترداد بالفعل، ومع ذلك نجادل في هل نحن على حق أو باطل! إن كنا على باطل، فلنتخلَّ إذن عن جميع مظاهر الحياة المادية التي تحيطنا من جميع النواحي، فكلها غريبة، بل لنتخل عن مدارسنا وجامعاتنا

ومناهج بحثنا، ولنرجع إلى "الكتاب" والحفظ عن ظهر قلب ولنستمر في "العنقلة" ومناقشة الألفاظ كما عهدنا الأزهر قديماً.. (٤٣).

إن طرح مندور للإشكالية الثقافية خالٍ من النقد الأيديولوجي للثقافة الغربية التي أصبحت تشكل الذروة والنموذج، وهذا النقد هو الذى يقود إلى ربط التشييد الثقافى القومى بالقوى المجتمعية، وبمقتضيات المرحلة ثم بتصور نموذج حضارى عربى جديد ترمى الثقافة إلى إرساء دعائمه ومفاهيمه..

أريد أن أدقق بأن "عضوية" مندور، تتصل بحركة مكونة من فئات اجتماعية متعددة أكثر مما هي متصلة بطبقة واحدة محددة ومتميزة. وهذا راجع إلى طبيعة المرحلة التاريخية لمصر فيما بين سنة ١٩٣٦ و ١٩٥٢، وهي مرحلة يطبعها صعود قوى اجتماعية جديدة، والسعى المزدوج إلى تحقيق الاستقلال وتثبيت الذات القومية، كما تطبعها المجابهة بين الاختيارات الدينية "الجديدة"، وبين الاختيارات الوطنية والاشتراكية. ومن ثم لا تستقيم التحليلات المفترضة للتمايز

الطبقى التام، ولتعبيراته الأيديولوجية، فى هذه المرحلة. على أن هذه الخصوصية ما كانت لتُلغى الجدلية القائمة بين هذه القوى الاجتماعية وبين مظاهر الصراع الأيديولوجى. إن هذه الخصوصية النوعية تستلزم منا أن نأخذ بالاعتبار العوامل الملتصقة بالمرحلة وبالحقائق التاريخية حتى نتمكن من النفاذ إلى هذا الجسم الاجتماعى المتناسل، المتشعب، ذى المظهر الضعيف.

من هذه الزاوية، يمكن اعتبار مندور بمثابة "انعكاس - مبدع"^(٤٤) لصفوة مثقفة كانت تبحث عن ذاتها عبر خليط من الاختيارات والإمكانات. وكان الجزء الكبير من الرهان خلال هذه الفترة التاريخية، يتمثل، قبل كل شيء، فى بلورة وعى ممكن يسمح للحركة الوطنية - الاجتماعية، بإرساء دعائم تفكير متحرر من الظلامية الماضوية ومن الاستلاب الاستعماري. ومشروع مثل هذا، إذا ما كان تصوره وإنجازه جيداً، من شأنه أن يمهد السبيل لقيام المرحلة "القومانية" Nationalitaire^(٤٥)، وأن يفتح الطريق أمام تجاوز إشكالية لا تكاد تنتهى إلا لتبدأ من جديد.

ولا شك أن كتابات ومواقف مندور، ليست الوحيدة التي تقدم لنا الإنعكاس المبدع أو التحليلات الصحيحة. فهناك محاولات أخرى قام بها بعض الماركسيين المصريين، وبعض رجال الدين المتتورين، وتستحق أن تُدرس على ضوء هذه المرحلة التاريخية. إلا أن الحركة الوطنية باعتبارها قوة اجتماعية وفكرًا منظرًا لهذه الفترة، تكتسب ثقلًا أكبر وتأثيرًا أوسع، ذلك أن إمكاناتها في تحقيق تجانس المجتمع المصري داخل إطار ليبرالي ديمقراطي، كانت موجود وقائمة، مما يجعل العبور إلى مرحلة تالية أكثر تقدمًا، شيئًا مضمونًا.

فهل يرجع إخفاق هذا المشروع الوطني إلى قصور نظري، أم إلى عدم ملائمة الوسائل السياسية المتبعة لإنجازه؟

إن الصورة التي تنقلها إلينا مسيرة مندور، هي صورة ثنائية، فتحليلاته لما هو "سياسي"، باعتباره بُعدًا للصراعات المغلفة في معظم الأحيان بعمليات غامضة تحول السياسة إلى إواليات بسلوكولوجية، هي تحليلات على جانب كبير من الأهمية. ولا جدال في أن مقالاته عن وظيفة الدولة، وعن الميزانية والعدالة الاجتماعية والسياسية الرأسمالية، والرأي العام، والبنك

الأهلى رمزًا لاستمرار الوجود الاستعماري. الخ، كلها تحليلات ذات إضافة لا تُتكرر فى مجال الكتابات السياسية العربية^(٤٦).

لكن تحليلات مندور لما هو "ثقافى"، تعكس فهمًا يكاد يكون فهمًا آليا للتغيير الثقافى. ففى نظره، يكفى الاقتباس عن الغرب، وإحياء التراث لتحقيق الأصالة. لذلك فإن فصله بين ما هو سياسى وما هو ثقافى، ينزع عن كتاباته الأبعاد التركيبية القادرة على دفع المناقشة إلى الأمام، وإعادة صياغة الإشكالية صياغة تُخرجها من نطاقها المكرور.

بعد سنة ١٩٥٢، صرف مندور جهوده إلى النقد الأدبى والمسرحى، أكثر مما كتب فى الموضوعات السياسية والاجتماعية، ولكنه سيحتفظ بالخصائص المميزة له والتي اكتسبها أثناء "المعركة السياسية" التي خاضها من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢.. سيحتفظ بهيامه بترقية المجتمع المصرى، وبضرورة اتخاذ موقف من القضايا المطروحة فى الساحة الثقافية والسياسية، وبسهولة التعبير، وسيولة قلمه المجادل المتحفز لخوض الخصومات، وأيضًا بتشجيعه للكتاب الشباب المجددين. وإذا كانت المعركة السياسية قد حظيت بالأسبقية على النقد الأدبى عند مندور فى الحقبة الممتدة من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢،

فإن المرحلة التالية ستعرف عودة إلى النقد مع محاولة لتجاوز المرحلة الأولى. لكن انقطاع مندور عن الكتابة النقدية طوال سنوات، سيكون له نوع من التأثير السلبي كما سنرى ذلك.

الهوامش :

(١) بورديو: "حقل السلطة والحقل الثقافي والمظهر الخارجى للطبقات" بمجلة Scolies، ١٩٧١، باريس، العدد ١.

يعتمد المنهج الذى اتبعه بورديو، على التمييز بين ثلاث لحظات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً على ثلاثة مستويات من الواقع الاجتماعى الذى ندرسه:

(أ) تحليل وضعىة المثقفين والفنانين داخل بنية الطبقة الحاكمة (أو بالنسبة لها عندما لا ينتمون إلى هذه الطبقة لا بأصلهم الاجتماعى، ولا بشرطهم..).

(ب) تحليل بنيات العلائق الموضوعية للوضعيات التى توجد فيها الفئات المتناقضة على المشروعية الثقافية أو الفنية داخل الحقل الثقافى.

(ج) بناء الوصف الخارجى للطبقات باعتباره منظومة لإمكانات الاجتماعى المتاحة، والتى تشكل المبدأ المولد، والموجد لمجموع الممارسات والأيدولوجيات.

(٢) أسوق مما كتبه ناقدان يشرحان وضعىة مقاربة مع ما نعالجه فى هذا الحقل الثقافى:

(أ) يعتبر الأستاذ رجاء النقاش أن انتماء طه حسين إلى حزب "الأحرار الدستوريين" بمثابة نقطة ضعف وموقف خطأ، لأن حزب الوفد آنذاك كان هو الحزب الأكثر قرباً من الشعب.. وهو تفسير يغفل الشروط الموضوعية التى حددت مسار طه حسين.. انظر كتاب "أدباء معاصرون"، كتاب الهلال رقم ٢٤١.

(ب) فى مقالة عنونها: "العقاد والفكر الاشتراكي"، يؤكد لويس عوض بأن العقاد كان من أوائل رواد الفكر الاشتراكي فى مصر، ويعطى تحول موقفه منذ ١٩٣٦، بكونه لاحظ انتشار الاشتراكية فى العالم مما جعله يخاف من أن تهدد مبادئ أخرى كان العقاد يؤمن بها أكثر من الاشتراكية (!!). انظر كتابه: "مقالات فى النقد والأدب"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

(٣) خاصة مع أعضاء عائلة عبد الرازق: محمود، ومصطفى، وعلى.

(٤) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

(٥) لعل نموذج المثقف المنسجم مع أفكاره ومصالحه، من بين مثقفى هذا الجيل، هو محمد حسين هيكل، فقد كان ليبرالياً ومن أسرة موسرة ومنتمياً باستمرار، لحزب الصفوة المثقفة والبورجوازية (الأحرار الدستوريون). وهو لا ينقطع عن التردد فى مذكراته بأنه من أنصار حرية الفكر. والواقع أن هذه الليبرالية الفكرية تطابق تماماً ليبراليته الاقتصادية: فقد كان مديراً لشركة السكك الحديدية للدلتا (شركة إنجليزية)، وأيضاً لشركة سبك للصناعة

والتجارة. لمزيد من التفاصيل فى هذه النقطة يمكن الرجوع إلى كتاب شهدى عطية الشافعى: "تطور الحركة الوطنية المصرية من ١٨٨٢ إلى ١٩٥٦"، نشر الدار المصرية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٨٣.

(٦) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازنى: الديوان فى النقد والأدب، القاهرة، ١٩٢٢.

(٧) يتناول العقاد هذه الفكرة خاصة فى كتبه: ساعات بين الكتب، الفصول، مطالعات فى الكتب والحياة.

(٨) يتضح ذلك فى انتقائية "مناهجه" المطبقة لدراسة الشعراء: أبى نواس، عمر بن أبى ربيعة، ابن الرومى..

(٩) واضح أن الموقف الفكرى يجد جذوره فى السياق الاجتماعى السياسى لهذه المرحلة المطبوعة بصعود الطبقة المتوسطة المتعطشة للديمقراطية وللنظام الدستورى حتى تتمكن من فرض نفسها سياسيا، ولا شك: أن الثقافة أو على الأصح، التعليم، يكون "رأسمال" يتيح لأبناء الطبقات الفقيرة الارتقاء إلى مرتبة اجتماعية أخرى، كما هو الحال بالنسبة لطفه حسين والعقاد وآخرين..

(١٠) يتحدث الأستاذ يحيى حقى فى كتابه "فجر القصة المصرية" عن المحاولات الأولى التى بذرت بذور الواقعية، متأثرة ببعض الكتاب الأوربيين وخاصة الروسين منهم.

(١١) نستعمل هذا المصطلح بالمعنى الذى حدده بورديو فى دراسته:
Champ intellectuel et projet createur, in: temps modernes, Novembre,
no. 246, p. 865.

(١٢) مذكرات فى السياسة المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥١، ج ١، ص ٢٦٥.

(١٣) انظر كتابه Histoire et conscience de classe، نشر مينوى ١٩٦٠، باريس، ص ٥٩.

(١٤) جاك بيرك: مصر: الإمبريالية والثورة، مرجع مذكور.

(١٥) خاصة بعد صدور مرسوم رقمه: ٢٦، سنة ١٩٣٦، يتيح لجامعة الأزهر أن تعيد تنظيم برامجها لتواجه التحدي الذي أصبحت تمثله "الجامعة الدنيوية" على حد تعبير بيرك (مصر.. مصدر مذكور، ص ٥٢٩).

(١٦) يعبر محمد فريد أبو حديد بوضوح عن هذا الاتجاه المشترك الذي يصدر عنه هؤلاء الكتاب الولوعون بإبراز "النفس البشرية الخالدة" التي استمر وجودها في الماضي وفي الحاضر والتي ستستمر موجودة "في جميع العصور" !
انظر حديثه مع فؤاد دواره في: عشرة أدباء يتحدثون ص ١٢٥. وما بعدها.

(١٧) نشير بالخصوص إلى دراسات الدكتور عبد المجيد يونس وأحمد صالح رشدي.

(١٨) تتضافر عدة عوامل لتجعل من الجامعة مركزاً أساسياً للرصد والتحقيق "المشروعية الثقافية". فبالإضافة إلى دورها الكبير في تكوين الأطر والمتقنين، فإنها تمثل "العقلانية ذات النزوع الكوني". وفي الوقت نفسه، كانت تلعب دوراً مهماً في الحياة السياسية من خلال نشاطات الطلبة المرتبطة بنشاطات ومواقف الأحزاب والهيئات. أما "المجتمع اللغوي" فإنه يضطلع "رمزياً" بدوره "كحارس" شرعي "يسهر على "ضفاء" اللغة العربية وعلى تطويعها للتعبير عن مظاهر الحياة.

(١٩) نشير إلى أن الشروط المادية لهذه المجلات لم تكن متشابهة. وقد كانت المجلات المتطلعة إلى التجديد تصادف عقبات كبيرة فيما يتصل بالنشر والتوزيع والتحايل على الرقابة. ويحكى لنا محمد مندور كيف كان ينجز، مع مساعدين متطوعين من الشباب، جميع الأعباء التي يتطلبها إصدار مجلة فكرية غير رسمية (انظر عشرة أدباء يتحدثون، ص ١٩٧).

(٢٠) انظر كتاب راءول مكاريوس: الشباب المثقف في مصر عقب الحرب العالمية الثانية، مصدر مذكور..

واضح أن جميع هذه المجلات لم تكن تعبر عن الاتجاهات نفسها، ولم يكن لها مفهوم واحد للتقدمية والتجديد. ولا شك أن من بين هؤلاء المثقفين "الغاضبين"، كانت هناك عناصر تكون اتجاهها يمكن تصنيفه الآن، وعلى ضوء المسافة الزمنية، باليمينية والمحافظة، مثلما هو الأمر بالنسبة لمجلة الاشتراكية الموالية لحزب مصر الفتاة، ومجلة "الدعوة" الناطقة باسم الإخوان المسلمين.. ولكن دلالة هذا "التفريخ" المتكاثر للمجلات في تلك الحقبة، تتمثل، قبل كل شيء، في الإجماع على ضرورة تغيير الأوضاع. وكانت محتويات المجلات تجتهد في تقديم البدائل.

(٢١) نجد مثالا لذلك في المقدمة التي كتبها الأستاذ فتحى رضوان لكتابه "عصر ورجال" (مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٧)، فقد طرح تساؤلات مهمة، لكن إجاباته جنحت إلى التعميم والالتباس بسبب افتقاره إلى منهج تحليلي واضح المقولات والمفاهيم. ومثال آخر نجده في تحليلات الدكتور شوقى ضيف الذى يسطر المعلومات بدون ربط منهجى مقنع.

(٢٢) انظر كتاب جان زيكور Sociologie de la nouvelle سلسلة أفكار، رقم ٥٩، باريس، ١٩٦٤.

فى هذا الكتاب يشير المؤلف إلى بعض الأطروحات التى لا تعتبر العوامل الموضوعية المتحركة فى السيرة التاريخية داخل بلدان العالم الثالث، وخاصة عند باحثين سوسيولوجيين من أمثال: مونيرو، وشيلر، وبيرنام. صفحة ١١ وما يليها. ويسجل ماكسيم رودنسون الانتقاد نفسه على بعض المستشرقين فى دراسته: مصر الناصرية فى المرأة الماركسية، مجلة الأزمنة الحديثة عدد: ٢٠٣، سنة ١٩٦٣.

(٢٣) انظر: أعمال مختارة، ترجمتها إلى الفرنسية عن الأصل الإيطالى: موجى، ومنجو - طبع دار النشر الاجتماعية، باريس ١٩٥٩، ص ٤٢٨.

ويوضح غرامشى فى كتابه "رسائل من السجن" (كاليما، باريس، ١٩٧١) أنه وسع من مفهومه لمصطلح "متقف، فيقول: "على أننى أوسع كثيرا موضوع "متقف" ولا أقتصر على المقولة المتداولة التى لا تنطبق إلا على كبار المثقفين.. " ص ٣٣٣.

(٢٤) نجد أن كتاب Les nouveaux intellectuels، لمؤلفيه: بون وبرنيسى (لوسوى، باريس، ١٩٧١) تطبيقا جيدا لخطا غرامشى على السياق الجديد للمثقفين الفرنسيين، مع اعتبار الفروق الناجمة عن التطور التاريخي.

(٢٥) يخبرنا مندور بأن أباه كان من أتباع مذهب صوفى اسمه الطريقة النقشبندية ومعناها النقش على القلب. (عشرة أدباء.. مرجع مذكور ص ١٧٣).

(٢٦) انظر: إبراهيم عامر، الأرض والفلاح، الدرا المصرية، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١١٥ وما بعدها.

(٢٧) كان "الوفد يمثل ملاك الأراضي غير المرتبطين بالصناعة وبالتالي غير المرتبطين بالخارج، فكان ناطقا باسم المشاريع الوطنية التى ينتظم من حولها تحالف جميع الذين لم تكن هذه المشاريع تتعارض مع مصالحهم الخاصة، من بين بورجوازيى المدن والأرياف، ومن بين المثقفين والموظفين والتجار والأهالى وبعض العمال وصغار الفلاحين..) رودنسون، فى دراسته: مصر الناصرية، سبق ذكرها.

(٢٨) بيريك: العرب من الأمس للغد، لوسوي، باريس، ١٩٦٩، ص ٢٦٩.

(٢٩) كان هذا الوفد يتكون من: مصطفى النحاس، ومكرم عبيد، وعلى شمسى.

(٣٠) عشرة أدباء يتحدثون، مرجع مذكور، ص ١٩٥.

(٣١) المرجع السابق، ص ١٩٦.

(٣٢) عنوان المقال: "حدث خطير لاتصال المثقفين بالعمال" نشر فى كتابه: كتابات لم تنشر، ص ١٩٧.

(٣٣) "... كتب د. يوسف إدريس عن مرض مندور من الناحية الطبية يقول: "لقد كشف لى المرحوم د. محمد مندور عن حقيقة مرضه والعملية التى أجراها له الجراح الإنجليزى هارفى جاكسون، واستأصل بها تقريباً الغدة النخامية الكائنة أسفل فصى المخ الأماميين حفاظاً على نظره. وهى عملية خطيرة للغاية، ولكن الأخطر منها أن استئصال الغدة النخامية يعنى أن تتوقف جميع غدد الجسم "الأندرو كرنية" عن الإفراز. فالغدة النخامية هى المايسترو الذى على وقع عصاه فقط تعمل تلك الغدد وإلا توقفت. وكان معنى هذا، أن أستاذنا مندور ظل سنوات طويلة يحيا وهو يتناول خلاصة هذه الغدد جميعاً. وهى كثيرة ومتشعبة ومتعارضة. ورغم هذا لا تستطيع أن تقوم بدور الغدد الطبيعية. وهذا هو السر فى حركته البطيئة التى كنا كثيراً ما نستغرب لها...". عن كتاب: أدباء معاصرون، رجاء النقاش، طبعة كتاب الهلال، عدد ٢٤١، ص ١٠٣.

(٣٤) انظر: كتابات لم تنشر، كتاب الهلال، عدد: ١٧٥، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٥، ص ١٢٢ وما يليها.

(٣٥) محمود حسين: الصراع الطبقي فى مصر، نشر: ماسبيرو، باريس، ١٩٧١، ص ٧١.

(٣٦) جاك بيريك: مصر... مصدر مذكور، ص ٦٩٧.

(٣٧) إن لوسيان كولدمان هو الذى دقق محتوى مصطلح "الوعى الممكن" بعد أن استعمله لوكاش: وفى دراسة لكولدمان عنونها: "الوعى القائم والوعى المعين، الوعى الملائم والوعى المغلوط" نشرها فى كتابه "الماركسية والعلوم الإنسانية"، (كالمبار، باريس، ١٩٧٠، ص ١٢١ وما يليها)، طبق كولدمان هذه الموضوعات على عدة أمثلة تاريخية، وختم بحثه موضحاً: "عندما نحاول دراسة وقائع الوعى الجماعى، وبدقة أكبر، درجة التلاؤم مع الواقع لوعى مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما، فإنه يجب البدء بالتمييز بين الوعى القائم وما

له من محتوى غنى ومتعدد الجوانب، وبين الوعي الممكن باعتباره الدرجة القصوى من التلاؤم التي يمكن أن تبلغها الفئة الاجتماعية بدون أن تتغير طبيعتها" ص ١٢٦.
سأوضح حدود الوعي الممكن عند الفئات الاجتماعية للحركة الوطنية المصرية في الفصل الأخير.

(٣٨) عنوان لمقال نشرته صحيفة السياسة الأسبوعية بتاريخ ١٩٣٩/١/٢٨، وذكره بيرك في كتابه عن مصر، ص ٥٨١.

(٣٩) أنور عبد الملك: الأيديولوجيا والنهضة القومية، مرجع مذكور، ص ٥١٢.

(٤٠) مقال في: كتابات لم تنشر، ص ٧٠ وما يليها.

(٤١) المصدر السابق، ص ٧٠.

(٤٢) م.س، ص ٧١ - ٧٤.

(٤٣) م.س، ص ٧٤ - ٧٥.

(٤٤) "إن الوعي البشري، لا يعكس العالم الموضوعي فحسب، بل يبدعه كذلك". هذا التحديد أورده لينين في كتابه: الدفاتر الفلسفية، دار النشر الاجتماعية، باريس، ١٩٥٥، ص ١٧٤.

(٤٥) أول من استعمل هذا المصطلح (nationalitaire) هو مكسيم رودانسون ففي دراسة عنوانها: "طبيعة ووظيفة الأساطير في الحركات الاجتماعية السياسية من خلال نموذجين مقارنين: الشيوعية الماركسية والقومية العربية"، نشرها بمجلة "الدفاتر العالمية" عدد ٣٣، سنة ١٩٦٢، باريس.

ثم أعاد أنور عبد الملك تحديد المصطلح نفسه في مقدمة كتابه "مصر مجتمع عسكري"، وفي منتخبات الأدب العربي المعاصر (المقالات). وسأورد هنا التحديد الذي أعطاه عبد الملك لهذا المصطلح في دراسة نشرها بمجلة "الإنسان والمجتمع" عدد: ٢، باريس ١٩٦٦، وعنوانها: إشكالية الاشتراكية في العالم العربي؛ يقول: "إن نجاح حركة تحرير وطنية، يعبر عن نفسه بوساطة تشييد دولة وطنية مستقلة. وهذه هي المرحلة التي أدعوها مرحلة "قومية" وليست قومية.. ذلك أن كل شيء يتجه، خلالها، نحو التأسيس وإعادة التكوين، واستعادة الأمة والدولة الوطنية. فالأمر، هنا، لا يتعلق برفض الآخر، بل بتأكيد الكينونة الوطنية الخاصة.. فالمجهود القومي يبدو كسيرورة لتشييد ذاتي وأصيل، وكاسترجاع حقيقي وعميق للهوية، بعيدا عن المعارك الأولى من أجل إحراز السيدة.." ص ١٣٥.

(٤٦) يبرز كامل زهير في مقالة نشرها بمجلة الهلال، يوليو ١٩٦٥، بعنوان: "الديمقراطية عند مندور"، أهمية كتاباته السياسية في بلوغ الصراع ضد أعداء الدستور والاستقلال.

الفصل الثالث

مرحلة النقد التحليلي

"يظهر أنني خلقت لأكون مدرساً، وبالفعل لم أهجر قط هذه المهنة رغم تقلبات حياتي المتعاقبة. فقد واصلت التدريس وأنا أعمل بالصحافة أو المحاماة أو البرلمان. ولا أخفى أن هذه المهنة قد كانت دائماً من مصادر بهجتى وعزائى فى الحياة. ولا أظن فرحة تعدل فرحتى برؤية زهرة من زهرات الشباب تتفتح بين يدى أو تهش للقائى"^(١).

على عكس عيسى الدباغ، بطل رواية "السمان والخريف"^(٢)، الذى أصابه الذهول وجمدته الخيبة بعد الإطاحة بالملكية سنة ١٩٥٢، فاندفع إلى المغامرات الجنسية لنسيان صدمته وصدمة حزبه: الوفد، فإن محمد مندور حافظ على علائقه مع المجتمع ومع التيار القوماني، محاولاً الدفاع عن النظام الديمقراطي بعد إصلاحه مما لحق به من عيوب وثغرات. لقد بادر مندور فى ديسمبر ١٩٥٢ إلى نشر كتيب

بعنوان "الديمقراطية السياسية"^(٣) أفصح فيه بشجاعة عن وجهة نظره، منتقداً السيطرة الاستعمارية والاستبداد الملكى، مع الإلحاح على كون تعدد الأحزاب ضرورة ملازمة لطبيعة الديمقراطية. يقول فى هذا الصدد:

".. والدعوة إلى محاربة هذا التعدد دعوة رجعية تحارب الحرية، وتمهد السبيل لأنواع من الحكم الاستبدادى الذى يجب أن نجنب بلادنا وولاياته حتى نظل أحراراً، وحتى تزدهر ملكات شعبنا فى ظل تلك الحرية المقدسة.."^(٤).

لكن الطريق التى سار فيها جماعة الضباط الأحرار، آلت إلى إلغاء الأحزاب، فعاد مندور إلى التعليم وإلى الكتابة فى الصحف والمجلات، مؤملاً أن تكون هذه التجربة محققة للتطلعات التى كان يدافع عنها داخل الوفد. وطوال الفترة الممتدة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٤، لم ينقطع عن التدريس بمعهد الصحافة وبمعهد التمثيل، وبمعهد الدراسات العربية العالية، حيث اهتم بتحليل مظاهر من الأدب العربى المعاصر انطلاقاً من مجموعة من الدواوين والمسرحيات. وكانت حصيلة هذه المحاضرات والدروس، والكتب والضيائر الآتية:

- إبراهيم عبد القادر المازنى.
- خليل مطران.
- إسماعيل صبرى.
- ولى الدين يكن.
- مسرحيات شوقى.
- مسرحيات عزيز أباظة.
- المسرح النثرى.
- الأدب ومذاهبه.
- الشعر المصرى بعد شوقى (كتاب فى ثلاثة أجزاء).
- مسرح توفيق الحكيم.
- الأدب وفنونه.
- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما.
- محوران اثنان يستقطبان جوهر هذه الدروس
والكتابات:
- شرح المبادئ المكونة للنظرية الأدبية عند الغربيين
(وبخاصة عند الفرنسيين).

- ثم تطبيق لهذه النظرية وللمبادئ النقدية المستمدة منها، تطبيقاً مرناً ومُراعياً لبعض الفروق، على نماذج من الأدب العربي المعاصر.

لكن العنصر المهم الذي يَنُضَافُ، في هذه المرحلة، إلى ثقافة مندور الكلاسيكية الأكاديمية وإلى تجاربه السابقة، هو اكتشافه للواقعية الاشتراكية أثناء رحلته إلى الاتحاد السوفيتي ورومانيا سنة ١٩٥٦. فهذا العنصر، بالإضافة إلى المناخ الأيديولوجي الجديد، كما سنوضح ذلك في الفصل الرابع، جعل مندور يُعدل من بعض أحكامه وموازينه. ومن ثم فإنه لم يعد يكتفى بالاحتكام إلى ذوقه وإلى التعريفات والتحديدات التي تلقاها عن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية أثناء دراسته بالسوربون، بل إن هذه الزيارة ستُتيح له، نوعاً ما، متابعة تطورات أدب الطليعة في مصر بعد ١٩٥٢. الجميع يتحدث عن بناء مجتمع جديد، ولا شيء، في نظرهم، يساوى الواقعية الاشتراكية كمذهب يسمح بالدفاع عن الإيجابية والتفاؤل. يقول مندور:

"ولكن زيارتي للعالم الاشتراكي جعلتني أدرك حقيقة هذا العالم، وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة في ذهني

أشد الغموض. ومن بين هذه النظريات، نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد الذى كان يلوح لى مُناقضًا، أو على الأقل، بجانبًا لحقائق الناس والأشياء" (٥).

إلا أن تحليله لبعض الآثار الأدبية خلال فترة ١٩٥٢ - ١٩٥٧، لا يختلف كثيرًا عن منهجه التحليلى بكتابه الأول: فى الميزان الجديد. ومنذ أصدر "قضايا جديدة فى أدبنا الحديث" (١٩٥٨) بدأ يولى اهتمامًا أكبر، فى تحليله، للمحتوى و"القيم الجديدة" التى غمرت الساحة وأصبحت محاور المناقشات والكتابات، بعد قيام الناصرية.

حتى يتسنى لنا تحديد المنهج الذى طبقه مندور فى هذه المرحلة، وكذلك المفاهيم النظرية، فإننى سأعمد إلى تفرقة مؤقتة بين هاتين المقاربتين اللتين لا يستقيم فهمهما إلا عندما نقرن بينهما. لذلك فإننى سأخصص هذا الفصل لعرض منهج مندور فى مجالات نقد الشعر والمسرح والرواية، وسيكون موضوع الفصل الرابع، هو إبراز "نظريته" ومحاولاته فى تنظير النقد العربى.

نقد الشعر

من قراءاتنا للدراسات التي خصصها مندور للشعر، والتي هي في الأصل، محاضرات ألقاها بمعهد الدراسات العليا، نلاحظ أن الأمر لا يتعلق بنقد الشعر بمعناه الدقيق، بقدر ما يتعلق بوصف إجمالي للشعر المصري بعد شوقي. والهاجس الكامن وراء تحليلاته، هو الوصول إلى تصنيف للاتجاهات الشعرية منذ ظهور حركة الإحياء من خلال قصائد محمود سامي البارودي.

والمقياس الجديد الذي اعتمد عليه مندور (جديد بالنسبة لمرحلته التأثرية) هو الاهتمام بالعامل الاجتماعي - السياسي، وتفسير الظواهر والمدارس الأدبية على ضوء المرحلة التاريخية:

"ونحن لا نريد، ولا ينبغي لنا، أن نعزل الأدب والشعر عامة، عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولا أن نقصر البحث في عوامل تطوره ونموه، وتنوع اتجاهاته، على النظريات الفلسفية أو النقدية للأدباء والنقاد، وذلك لأننا برجعنا إلى تاريخ بلادنا في الفترة التي ظهرت فيها حركة

"أبوللو" لن نلبث أن نتبين أنه كان من الطبيعي أن يطغى فى تلك الفترة، التيار الرومانسى العاطفى الذاتى، فبلادنا إذ ذاك كان يحكمها رجل يؤمن بنفسه أكثر مما يؤمن بشعبه، وكان الشعب يحس منه ذلك ويأبى أن يستجيب له (..) وفى مثل هذا الجو، كان من المستحيل أن يظهر أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتى" (١).

والواقع أن كتابات مندور فى نقد الشعر، خلال هذه الفترة، تتطلق من المفهوم التفسيرى نفسه الذى يربط معنى النص بالسياق التاريخى والاجتماعى.

وإذا كان هذا المنهج التحليلى قد أعطى لهذه الكتابات نوعاً من هذا التلاحم، فإنه قد أوقعها فى الرتابة والتبسيطية. فسواء كان الموضوع يتعلق بعرض وضعية الشعر بعد شوقي أو بتحليل أحادى لأشعار المازنى، أو خليل مطران، أو إسماعيل صبرى أو ولى الدين يكن، فإن الخطوات المتبعة لا تكاد تتغير:

- السياق التاريخى - الاجتماعى.
- حياة الشاعر وفلسفته.
- فن الشعر من خلال إبراز الموضوعات الأساسية، وإيراد أحكام عامة عن أسلوبه، مع الاستشهاد ببعض أبيات من شعره.

ويحرص مندور على أن يطلق على كل واحد من هؤلاء الشعراء الذين يدرسهم، صفةً تلخص اتجاهه. هكذا تتوارد الصيغ الملخصة:

- شكرى: شاعر الاستيطان.
- مطران: شاعر المعاودة.
- كامل الصيرفى: شاعر الشجن والتأمل.

وليتضح لنا منهج مندور وحدوده، سنعمد إلى عرض الخطوات التى سلكها فى دراسته لأحد هؤلاء الشعراء، وهو خليل مطران^(٧):

(أ) حياته وشخصيته: يقسم مندور حياة مطران إلى قسمين، داخلية وخارجية. ويأخذ مفتاح تحليله لشخصيته الداخلية من قول أفضى به الشاعر: "فى المعاودة وحدها تاريخ تكون شخصيتى، فقد كان هناك عاملان يعلان فى نفسى: شدة الحساسية ومحاسبة النفس. ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسى على نمط خاص". انطلاقاً من هذه الجملة، يفسر مندور الحياة العاطفية لمطران وأسلوبه الشعرى، ثم ينتقل إلى

توضيح تأثير حقائق حياته الخارجية، وأهمها: عروبتة، وثقافته الواسعة، وهجرته هرباً من الاضطهاد التركي.

(ب) مقومات فنه: يعتبر مندور مطران رائداً للشعر العربى الحديث، وأصالته تتمثل فى اتزانهِ واعتدالهِ اللذين يجعلان منه ممثلاً للكلاسيكية الجديدة التى نادى بها فى فرنسا أندريه شينييه تحت شعار: لنقل أفكاراً جديدة فى أشعار قديمة. إلا أن رومانسية مطران شئء ملموس رغم محاولته إخفاء تلك الرومانسية. وبعد أن يستشهد ببعض الآبيات، يقرر أن رومانسية مطران، موضوعية، شرقية الروح "قل أن نجد لها مثيلاً فى رومانسية الغربيين"!

(ج) الوجدانيات: إذا كان مطران يميل إلى "تتكير نفسه ومشاعره الخاصة، وأفكاره السياسية والاجتماعية بحكم خصائصه النفسية" فإن عاطفيته استطاعت أن تتغلب على كتمانهِ فى بعض الأحيان، لتصوغ شعراً وجدانياً ينضح بالألم والحزن، وخاصة فى ثلاث قصائد، حسب رؤية مندور، هى:

- الأسد الباكي.
- المساء.
- والشاعر يوقع على وتره الأخير لحن الرضى وسكينة النفس.

(د) الشعر القصصى: يشتمل ديوان مطران على عدد وافر من القصائد القصصية الطويلة تستمد موضوعاتها من التاريخ ومن وقائعها، أو من الحياة الاجتماعية ومآسيها. ويتصدى مندور لحسم الخلاف بشأن هذه القصائد، وهل هي درامية أم ملحمية، وما هو مقدار جدتها فى الشعر العربى.. لأجل هذه الغاية، يبدأ مندور بتحديد خصائص الشعر الملحى والدرامى طبقاً للمقاييس المتعارفة منذ العصر اليونانى، ثم يعمد إلى تطبيقها على الشعر العربى وعلى شعر مطران خاصة، ليستخلص أن ما نظمه مطران جد قريب من الشعر الملحى والدرامى.

(هـ) الوصف والتصوير: يستخلص مندور مما تقدم: "إذا كان مطران قد أدخل عنصر الملاحم وعنصر الدراما على الشعر العربى، وغلبهما على روائع قصائده التى

تميز بها عن غيره من شعراء العربية، فمعنى ذلك أنه قد غلب الموضوعية في شعره على الذاتية، فلم يعد شعره، أو لم يعد معظمه، تغنيا بعواطفه الخاصة وآماله وآلامه، بل خرج بالشعر عن نطاق شخصية الشاعر، كما اتخذته وسيلة للوصف والتصوير^(٨).

ويحرص مندور على التمييز بين وصف الطبيعة في الشعر العربى القديم، وبين الوصف عند مطران. فهذا الأخير يتجاوز الوصف الخارجى ليحقق "الحلول الشعرى" كما نجد فى أشعار كبار الرومانسيين خلال القرن التاسع عشر. ويذهب مندور فى تحليله إلى أبعد من ذلك، فيقول بأن بعض قصائد مطران تشابه قصائد الشاعر اللاتينى لوكرىس. وإذا كان مطران يختلف عن الشعراء العرب القدامى فى مفهوم علاقته بالطبيعة، فإنه يختلف عنهم أيضا فى طرائق التعبير وفى الاستعارات، وكذلك فى إيجاد حوار حميمى بينه وبين الأشياء والكائنات. ويستعين مندور، فى شرح ملاحظاته بنظرية الناقد الألمانى "لنسج" الذى يقول بأن للمصور لمحة فى المكان، وللشاعر لمحات فى الزمن، ومن ثم فهو يستطيع أن يصور الحركة فى تتابعها..

من خلال هذا العرض لنموذج من تحليلات مندور، نتبين أن المنهج الذى اتبعه لدراسة شعر مطران، لا يخلو من انتقائية: فعلم النفس يُجاور تاريخ الأدب، والتفسيرات الاجتماعية تقاطع القيم التأثرى. وهو يستمد مقاييسه من ثقافته الجامعية التى تستمر، رغم تباعد المسافة الزمنية لفترة التلقى، فى إمداده بمعايير المرجعية. ويمكننا أن نحصر المبادئ المعيارية التى اعتمد عليها مندور لدراسة خليل مطران، فيما يلى:

- لنقل أفكارًا جديدة فى أشعار قديمة (أندريه شينييه).
- الحلول الشعرى (الروحية الشرقية).
- عبقرية المسيحية (كتاب لشاتوبريان ذكره عند شرحه لوصف الطبيعة).
- عن طبيعة الأشياء (قصيدة للشاعر اللاتينى لوكرىس).
- إن الأشياء تفكر خلاى كما أفكر خلالها (قولة نسبها للشاعر بودلير)^(٩).

والفكرة الأساسية التى يُشيد حولها مندور دراسته لشعر مطران، هى إبراز مدى تميز المكانة التى يحتلها مطران فى مجال الشعر العربى الحديث، فهو يعتبره رائد التجديد الشعرى،

ويستنتج من ذلك أن مطران أثر في الشعر العربي الجديد أكثر مما أثر شوقي أو مدرسة الديوان، وذلك راجع في نظره إلى اعتدال مطران وإلى ثقافته المزدوجة. يفصح مندور، أيضاً، عن أن العنصر الجوهرى فى سيرة التجديد، هو القدرة على كتابة شعر "موضوعى" فى أشكال درامية وملحمية مثلما فعل مطران. هذه المقاييس "المدرسية" تحمل مندور على الاستنتاج بأن مطران أثر تأثيراً واضحاً فى شعراء مدرسة "أبوللو" أو فيمن جاءوا بعدهم. ضمناً، نستشف أن مندور يعتبر خليل مطران بمثابة ثمرة أصيلة للتطور التاريخى القومى.

إن مندور، فى مجموع دراساته للشعر العربى الحديث، وبخاصة فى كتابه "الشعر المصرى بعد شوقي"، يحرص على استخلاص بعض الخلاصات العامة ليقدمها وكأنها فرضيات مسلم بها. وأذكر من تلك الخلاصات، اثنتين على جانب من الأهمية فى نظرى:

١ - لا تكون مدرسة "أبوللو" مذهباً أدبياً، وإنما هى مجرد اتجاه رومانسى يلتف حوله خليط من الشعراء، ويرجع ذلك فى نظره إلى أسباب اجتماعية وسياسية: "والذى يبدو لنا هو أن

جماعة أبولو كانت جماعة فردية النزعة، وكانت تنفر من روح المذهب وسطوته (..) وفى الحق أن حياتنا العامة كلها كانت تهفو فى تلك الفترة من تاريخنا لا إلى الحرية فحسب، بل الحرية المطلقة التى لا بد أن تصاحبها الفردية، وأن تنفر من التمذهب، وكان تفكيرنا العام لا يتطلع إلا إلى الحرية السياسية، ولم يكن التفكير الاجتماعى قد نما بعد، وهو ذلك التفكير الذى لا بد أن ينتهى بفرض قيود وحدود على الحرية الفردية بحكم التضامن الاجتماعى، وكفاح الحياة المشترك الذى لا بد أن يحد من الحرية الفردية التى كانت ملازمة عندئذ للحرية السياسية: حرية الوطن وحرية المواطن، ومثل هذه العقلية العامة لم يكن من السهل أن تظهر فيها المذاهب حتى ولو كان ذلك فى مجال الفن والثقافة" (١٠).

٢ - إن التيار الشعري الجديد حالياً فى مصر، هو وليد تحول الوجدان الفردى إلى وجدان جماعى. ومغايرة الشعر الجديد تتجلى فى المضمون والشكل.

ثم إن الموسيقى لازمة للشعر، لكن ليس هناك ما يمنع تعويض البيت الشعرى بالتفعيلة، وطرائق التعبير ليست ثابتة.

هذا الاتجاه الأدبي والشعري الجديد، يصفه مندور، دون تدقيق وترو بالواقعية الاشتراكية: "... ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ أنه لم ينشأ لدينا مذهب أدبي محدد إلا فى السنوات الأخيرة نتيجة لذلك الاتجاه العام نحو الاشتراكية فى السياسة والاجتماع والثقافة، فنشأ المذهب الأدبي "مذهب الواقعية الاشتراكية" الذى يتشدد فى بعض الأحيان تشدداً شديداً فى تطبيق المذهب.." (١١).

لا جدال فى أن كتابات مندور عن الشعر العربى الحديث تتطوى على كثير من اللمحات الذكية المضيئة، وتشكل دفاعاً معتدلاً عن الشعر الحديث. فرغم الطابع البانورامى، ورغم التأويلات المادية الآلية أحياناً، والنغمة الجدالية، فإن مندور كان من أهم النقاد المدافعين عن الشعر الجديد ضد النقدة التقليديين والناظمين المحترفين. إن كتاباته عن الشعر، المعتمدة على حدوس مقنعة أكثر من اعتمادها على تحليلات متماسكة ومفصلة، تُعتبر صلة وصل بين النقد الجامعى والنقد "الدنيوى" المتحرر من القوالب المدرسية.

نقد المسرح

من حيث الكم، تفوق كتابات مندور عن المسرح، بقية ما كتبه عن الأجناس الأدبية الأخرى. وهو في هذا المجال، يتتقل بين نظرية المسرح، وبين تاريخه ونقده. وبالإمكان أن نصنف ما كتبه في هذا المضمار، على الطريقة التالية:

(أ) تاريخ المسرح:

اهتم به في كتابه المنشور سنة ١٩٤٩ بعنوان: "الأدب والنقد"، حيث خصص فصلاً لتاريخ الدراما منذ العصر الإغريقي إلى العصر الحديث. ثم نشر كتاباً صغيراً عن "المسرح النثرى"، عرض فيه المحاولات المسرحية الأولى بالعالم العربى، منذ مارون النقاش إلى محمد تيمور. وقد اكتفى مندور في هذا الكتاب، بسرد مختلف المراحل مع تقديم ملخص للمسرحيات ولمضامينها.

(ب) نظرية المسرح:

من خلال تحليل نظريات المسرح، انطلاقاً من أرسطو إلى بريشت، حاول مندور أن يستخرج مفهوماً عاماً للمسرح ولوظائفه. وسنعود إلى هذه المسألة في الفصل التالى.

والكتابات المتصلة بهذا الجزء هي:

- المسرح.
- الأدب وفنونه.
- الكلاسيكية والصول الفنية للدراما.
- تصفية حساب (ثلاث مقالات نشرها بمجلة المسرح).

(ج) كتب ودراسات تطبيقية:

وتشتمل، أساساً، على:

- مسرحيات شوقي.
- مسرحيات عزيز أباظة.
- مسرح توفيق الحكيم.
- فى المسرح (فصل نشره فى كتابه: قضايا وجديدة).

يحق لنا أن نتساءل عما إذا لم تكن ظروف خاصة هي التي حولت اهتمام مندور إلى المسرح. وفي طليعة تلك الظروف، تدريسه بمعهد المسرح. فأهم فصول كتابه الأول عن المسرح "فى الأدب والنقد" كانت فى الأصل، دروساً ألقاها بالمعهد، ومن بينها محاضرة عن النقد المسرحى. وخلال الفترة الأولى من نشاطه النقدى، بعد عودته من أوربا، لم يول اهتماماً للمسرح باعتباره شكلاً أساسياً فى التعبير عن الصراعات الاجتماعية، وعن الوعى الجديد الآخذ بالتبلور. لقد تجلّى اهتمام مندور بالمسرح فى هذه المرحلة التحليلية، واتخذت كتاباته ثلاثة أشكال:

١ - المحاضرات المتعلقة بالأعمال المسرحية لشوقي والحكيم وعزيز أباظة، وقد ألقاها بمعهد الدراسات العربية العالية.

٢ - تعليقات نقدية نشرها بالصحف خلال فترة ١٩٥٦ - ١٩٦٤، وفيها دافع عن مفهوم للمسرح الملتزم.

٣ - التقارير التى قدمها للفرق المسرحية باعتباره عضواً فى لجنة قراءة المسرحيات المرشحة للتشخيص.

ولا بأس أن نضيف إلى نشاطات مندور فى المجال المسرحى، إسهاماته فى الحلقات النقدية للبرنامج الثانى بالإذاعة، وفى مناقشة أطروحات الدكتوراه المتصلة بالمسرح. وسنقتصر هنا على عرض المنهج الذى اتبعه مندور فى كتاباته الأكاديمية وفى تعليقاته الصحفية عن المسرحية.

١ - النقد الجامعى:

لعل كتابه "مسرحيات شوقى" هو الذى يعكس، بكيفية أوضح، الطابع الجامعى للنقد المسرحى عند مندور. أما كتاباه: مسرحيات عزيز أباظة، ومسرح توفيق الحكيم، فإنهما لا يخلوان من نغمة الخصومة الجدالية. وما نقصده بالنقد الجامعى، هو تطبيق معايير أرسطية كلاسيكية على النصوص المسرحية، مستعيناً بعقد المقارنات مع تراجيديات ودرامات "عالمية" يتخذ منها مندور نقطة ارتكاز، ونموذجاً للاستشهاد. وهذا اللجوء المستمر للقواعد، والسجل المسرحى الكلاسيكى، يبرره مندور بانعدام نصوص مسرحية فى الأدب العربى القديم:

"من المقطوع به، أن الأدب التمثيلي فن غربي لم يبتدئ
أدباء وشعراء اللغة العربية في معالجته إلا منذ قرن من الزمان
تقريبًا. فهو فن جديد في الآداب العربية، لا يزال حتى اليوم
يتمس سبيله إلى النضوج والأصالة. وليس من شك في أن
العرب قد تعلموه في العصر الحديث عن الغربيين كما تعلمه
هؤلاء عن اليونان القدماء" (١٢).

تأسيسًا على ذلك، يتخذ مندور، نقطة انطلاق في نقده
لشوقي، تأثر هذا الأخير بالمشرح الغربي (وخاصة الكلاسيكي)
فيما يتصل ببنية الفنية وبطرائقه التعبيرية. والجانب العربي في
مسرحيات شوقي يقتصر على اختيار الموضوع، والتعبير عن
بعض المشاعر الوطنية أو القومية. وفيما عدا ذلك، فإن مندور
يبرز في جميع المآسى التاريخية التي نظمها شوقي، التأثير
الراجح للمسرح الكلاسيكي الفرنسي، ولمسرحيات كورني
بالذات: "فراه، مثلاً، يتأثر بالكلاسيكية الفرنسية، ولكنه يميل إلى
ناحية كورني أكثر من ميله إلى ناحية راسين. ونراه يود أن
يتخذ من المسرح "مدرسة لعزة النفس والإباء ونبل الأخلاق"
على نحو ما فعل كورني" (١٣).

ثم يلخص مندور تأثيرات المسرح الكلاسيكى على مسرح شوقى فى خمس نقط:

(أ) اختيار شوقى لموضوعات مأسية من التاريخ، سواء كان تاريخيا أو حقيقيا أو أسطوريا.

(ب) استعمال الشعر أداة للتعبير فى خمس من مسرحياته.

(ج) احترام شوقى لتقسيم الأدب المسرحى عند الكلاسيكية إلى تراجيديا وكوميديا، فتختص الأولى بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال، وتتصرف الثانية إلى تصوير حياة الشعب "بل ودهمائه".

(د) ليس صحيحاً أن شوقى أثر تّحية مشاهد العنف عن مأسية على نحو ما فعل الكلاسيكيون، بل يختلف عنهم فى هذه المسألة، لأن كثيراً من مسرحياته تُراق فيها الدماء وتتناثر الأشلاء.

(هـ) بنى شوقى مسرحياته، مثل الكلاسيكيين، على أزمة تتعارض فيها قوى نفسية وأخلاقية: "وإن ظل أحياناً سطحياً وجلاً لا يتعمق أغوار النفس البشرية، ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن، وعمل الغرائز وشهوات النفس ونزواتها الدفينة".

ولكن شوقى لم يتقيد بقواعد المذهب الكلاسيكى، بل أخذ عن مذاهب أخرى، وخاصة عن مسرح شكسبير والمسرح الرومانسى، وهذا ما أتاح له الخروج عن قاعدة الوحدات الثلاث فى مسرحيته "على بك الكبير". كذلك، فإن بعض مآسيه تنتهى نهاية مضحكة أو سارة، وفى ذلك ما يقربها من التراجي - كوميدي حسب ملاحظة مندور، ويخفف من وظيفتها "التطهيرية". وأحياناً يعمد شوقى إلى الخلط بين أنواع المسرحية على نحو ما كان يفعل الرومانسيون وشكسبير. وفى بعض المسرحيات، يستوحى شوقى التراجيديا الإغريقية، فيدخل الجوقة مع مقطوعات غنائية، كان من الممكن أن تحقق نجاحاً وتميزاً لو أتيح لها موسيقى بارع، حسب رأى مندور، وعدم التنبه إلى ذلك عند المخرجين، هو الذى جعل بعض أجزاء مسرحيات شوقى تبدو وكأنها دخيلة على بناء المسرحية.

إن الانتقاد الأساسى الذى يوجهه مندور لشوقى، يدور حول انعدام عنصر الحركة الذى يعتبر العمود الفقرى فى الدراما حسب تعريفات أرسطو. ولا شك أن مندور يتحول هنا إلى ناقد "أرسطى" يُحاكم مسرحيات شوقى على ضوء ما قرره كتاب

"الشعر". ويعتبر أن ضعف مسرحيات شوقي يعود إلى سببين:

- إلى كون شوقي يُقيم عقدة مسرحياته حول العوامل النفسية والأخلاقية، مثلما فعل كورنى، إلا أن مفهوم الأخلاق عندهما يختلف اختلافاً كبيراً. فجوهره عند كورنى يلتقى بما يسميه علماء الأخلاق "أدب الرياضة والاستصلاح" وعند شوقي يستند إلى ما يُسمى بـ "أدب المواضعة والاصطلاح" أى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تغوص جذورها فى ضمير الفردى، ولا تلقى جزاءها من وخزات ذلك الضمير، بل تستند إلى رأى الجماعة فى الفرد، وحكمهم عليه" (١٤).

- والسبب الثانى، هو أن شوقي "لم يعمق حتى ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية. ولذلك لا نجد فى مسرحياته صراعاً حقاً عنيفاً، بل انتصارات سهلة، يسيرة، لمبادئ تلك الأخلاق".

وهناك انتقاد آخر عام، يلخصه مندور فى وجود عناصر

دخيلة على الدراما:

- وجود مشاهد قصصية ووضعية مبتوتة الصلة بالدراما، ولا تؤدي أية وظيفة من حيث تطوير الأحداث وانفراج العقدة.

- وجود العنصر الغنائي وجوداً دخلياً، وذلك باعتبار أن شوقي وضع مسرحياته للتمثيل لا للغناء. إلا أن مندور في هذه المسألة يختلف مع النقاد بقوله: "لو أتيح لها الموسيقيون والمغنون الذين يستطيعون تحويلها إلى أوبرا، لأصابت نجاحاً كبيراً (..) إن مسرح شوقي وبخاصة مآسيه الشعرية، ترتفع إلى القمة إذا لُحِّنت وعرضت في دور التمثيل كأوبرا".

وفي الجزء الأخير من الكتاب، يقدم مندور تحليلاً إجمالياً لمسرحيات شوقي: على بك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبيز، مجنون ليلى، عنتره، أميرة الأندلس، الست هدى، متوخيا الإشارة إلى بعض التفاصيل المدعمة لانتقاداته العامة التي سبقت الإشارة إليها.

نتبين من هذا العرض، أن المقاييس التي اعتمد عليها مندور في تحليله ونقده لمسرحيات شوقي، هي مقاييس مستمدة

من الثقافة الغربية التي تلقاها بالسوربون في الثلاثينيات، وأن طريقة صياغة ذلك التحليل وتلك الانتقادات، تلتقى مع منهج "جامعى" معروف، يقوم على تحديد المقاييس والقواعد ثم يتتبع العمل المنقود ليرى إلى أى حد كان مطابقاً لها، وإلى أى حد كان مخالفاً. وفي بعض الأحيان كان مندور يُجيز لشوقي الخروج على بعض تلك القواعد، شريطة أن تدخل فى إطار واضح الملامح (مثلما فعل فى دفاعه عن استعمال شوقي للجوقة وللمقطوعات الغنائية، على أساس أن تلحن وكأنها أوبرا لا مسرحية).

لكن الملاحظة التى نريد إثباتها هنا، هى أن هذا "النقد الجامعى" يتصور المسألة وكأنها مسألة افتقار إلى التمكن من فهم القواعد الأدبية، والتركيبات الفنية للمسرحية. فى حين أن لب المشكلة المسرحية فى بداياتها العربية، يعود إلى مجموع التصور الفكرى لأسسها النظرية. ومن ثم فإن ضعف مسرحيات شوقي، كما لاحظ بحق الأستاذ العروى، يرجع إلى افتقاره لـ "وعى مأسوى" مما جعل شوقي: "... غير قادر على تنسيب التاريخ، فكان لا يستطيع أن يفعل أكثر من حكيه والتذكير به..

ولقد أُلحظ بحق، أن مسرحياته كانت تَعاقبًا لقصائد غنائية، لكن، ليس ذلك لأنه لم يكن مطلعًا بالقدر الكافي على قواعد الفن الدرامى، ولا بسبب اللغة الكلاسيكية التى كانت تفرض عليه جمالية مُتجاوزة. فعلى فرض أنه كان يتوفر على الجسارة اللازمة، وعلى المعرفة التامة بالسجل المسرحى العالمى، فإن مسرحه كان سيكون غنائيًا وتعليميًا، لأن المجتمع العربى ووعيه الخاص، لم يَكُونَا مُهيأَيْنِ مطلقًا لإضفاء الطابع الإشكالى على الله، وعلى التاريخ.."(١٥).

٢- النقد الصحفى:

على مستوى آخر مختلف عن النقد الجامعى، كان مندور يلاحق المسرحيات المقدمة على خشبة فى القاهرة، ويكتب حولها تعليقات بنشرها فى صحيفتى "الشعب" و"الجمهورية" وجمعت بعد ذلك فى كتابين:

"فى المسرح المصرى المعاصر" و"المسرح العالمى". ولعل الفكرة الأساسية الموجهة لمندور فى تعليقاته النقدية على المسرحية، هى إمكانية استخدام المسرح كوسيلة فعالة فى

سيرورة التحول الاجتماعى وبلورة الوعى الجديد. ويتطابق ذلك مع "النهضة" التى عرفها المسرح المصرى منذ ١٩٥٦، ولو من الناحية الكمية، بسبب تشجيعات الدولة للمسرح، مما حدا بالكثير من الشعراء والروائيين إلى "الهجرة" إلى عالم المسرح، وإلى مسرحية الكثير من الروايات..

ويحدد مندور بنفسه، المنظور العام الذى صدر عنه فى

مقالاته:

"فى السنوات الأخيرة ركزت اهتمامى على الأدب الدرامى، وأظن أننى أسهمت فى تصحيح المفاهيم الدرامية، وربطتُ الأصول الدرامية بأهداف الأدب ووظائفه، ووضحت أنها ليست قيمًا لذاتها، وإنما هى مجرد وسائل. وحللتُ مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى، وقلتُ إنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة والنجاح فى توصيلها إلى النفوس، والنفاز بها إلى قلوب الناس وعقولهم" (١٦).

والخطاطة العامة التى يتبعها مندور فى هذه المقالات، هى:

البدء بتلخيص المسرحية، ثم موضعيتها ضمن إطار عام لمدرسة

أدبية. وبعد ذلك يبرز الأفكار التي يعتبرها بناءة، وينتقد ما يجده سلبياً. وأخيراً، يسوق ملاحظات عامة عن أسلوب الكاتب وعن الإخراج والممثلين.

ولا تخلو هذه المقالات من لمحات ذكية نفاذة مثلما نجد في مقارنته بين مسرحية "شمس النهار" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "ياسين وبهية" لنجيب سرور، فهو يُسجل بأن يتمكن من الطرائق الدرامية عند الحكيم، لا يجعله يحقق نجاحاً كبيراً حقيقته "ياسين وبهية" لأنها مسرحية تعبر عن "القيم الجديدة" ويضيف: "وهكذا خرجت من المقارنة بين المسرحيتين وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصل الذي يمكننا من المساهمة الجادة في ركب الثقافة الجديدة المتطورة المتقدمة دائماً إلى الأمام في مضمونها وصورتها الفنية" (١٧).

أعتقد أن مندور، من خلال ممارسته للنقد المسرحي الصحفي، قد انتهى إلى مُعَايَنَةِ قصور المعايير والقواعد الأكاديمية التي دأب على تلقيها لطلبته. وهذا ما جعله يلجأ إلى

مصطلحات مغايرة لما درج على استعماله، لتحليل بعض المسرحيات الجديدة، مثلما فعل مع نعمان عاشور، واصفاً نوعية مسرحه بـ "الأوتشرك"^(١٨)، وهو مصطلح روسي يعنى العرض المسرحي لقضية من القضايا الاجتماعية. إلا أن مندور لم يرتقِ إلى إعادة صياغة إشكالية المسرح المصرى ضمن منظور نظري يتيح له أن يضع موضع التساؤل جميع المفاهيم المغلوطة التى تحُول دون تحقيق تجاوز حقيقى لأزمة المسرح العربى.

نقد الرواية

ما كتبه مندور من نقدٍ عن الرواية، لا يكتسى أهمية إذا ما قورن بكتاباته عن الشعر والمسرح. وجهوده فى هذا المجال تأخذ طابعاً خاصاً يصعب معه القول بأن مندور كتب نقداً للرواية العربية.

مهما يكن، فإننا نُميز بين مستويين من اهتماماته بالرواية:

١ - فى المرحلة التأثرية الأولى، اختار مندور مقاربة "إبداعية"، وذلك بتحليله للملامح المميزة لشخصيات روائية عالمية، تحليلاً يمتزج فيه واقع الرواية بالانطباعات والاستنتاجات والإسقاطات، مما يضيف على هذه الكتابة طابعاً

إبداعيا، بمعنى أن مندور أعاد صيغة تلك الشخصيات ولو أنه استمدّها من أعمال روائية معروفة. ويتعلق الأمر بكتابة "نماذج بشرية" المنشور سنة ١٩٤٣، وفيه يقدم تحليلاً لأربع عشرة شخصية انتقاها من السجل العالمي للرواية، وهذه الشخصيات هي: كافروس (البؤساء، فيكتور هيجو)، فيكارو (من مسرحية حلاق إشبيلية لشاتوبريان) دون كيشوت (سيرفانتيس)، فاوست (جوته)، هاملت (شكسبير)، ألت (بطل مسرحية مولير: عدو البشر)، بياتريس (الكوميديا الإلهية، دانتي)، جوليان سوريل (بل رواية الأحمر والأسود، ستاندال)، إبراهيم الكاتب (بطل رواية بالعنوان نفسه لإبراهيم عبد القادر المازني، وهي الشخصية الوحيدة التي اختارها مندور من الرواية العربية)، فيليستيه (بطلة لقصة عنوانها قلب ساذج، لفلوبيير)، الأستاذ بتلان (بطل هزلية ألفت سنة ١٩٦٠، مجهولة المؤلف)، راستتيك (بطل الكوميديا البشرية لبلازاك)، أوليس (من خلال الإلياذة والأوديسا، ومن خلال فيلو كتييت لسوفوكل، وجيمس جويس)، العبيط (بطل رواية بالعنوان نفسه لدوستويفسكي).

والواقع أن هذه النماذج البشرية ليست جميعها مأخوذة من روايات، بل فيها أبطال للمسرحيات، ولملمحتين، ولقصة

قصيرة. لكن مندور، بنوعية كتابته عن هذه النماذج، لا يكاد يوضع الشخصيات داخل إطار أعمالها الأدبية. وهو لا يشير إلى الأحداث إلا بمقدار ما تساعد على استخلاص صفة أساسية تصلح أن تكون عنواناً لتلك الشخصية، ورمزاً لأحد سلوكيات البشر، مثل الشجاعة، والجبن، والمكر، أو التمزق والحيرة. وفي جزء كبير من هذه النماذج، يعيد مندور كتابة قصة تلك الشخصيات حسب ما يستقر في ذهنه. إنه "يروى" تعاطفه مع شخصيات روائية ومسرحية وقصصية، تجسد نماذج من أفعال وردود فعل الناس.. وكأن مندور، من وراء هذا التجريد، يريد أن يُعيننا على سبر أغوار النفس البشرية من خلال تصنيفها على غرار ما حاول الناقد سانت بوف في اتخاذ النقد الأدبي "أساساً للعلم الأخلاقي" (La science morale).

وفي هذه المرحلة نفسها، نقد مندور روايتين هما: نداء المجهول لمحمود تيمور، ودعاء الكروان لطف حسين. والزاوية الأساسية التي كان مندور يطل منها على هاتين الروايتين، هي مدى "مشاكلتهما للواقع" وهو المصطلح الذي استعاره من الحديث الواقعي في القرن التاسع عشر، مثبتاً إياه على هذا

النحو: l'illusion du reel وترجمته: وهم الواقع، لا مشكلة الواقع. إلا أن مندور، كعادته، لم يشر إلى المرجع الذي اقتبس منه هذا المصطلح، ولم يتعمق في تحديد الواقعية وأشكالها وتفريعاتها. فهو يعتبر رواية تيمور نموذجاً للواقعية، لأن الكاتب صور الشخصيات بطريقة حية مستعملاً حواراً يعكس الحياة، في حين أن رواية طه حسين تغرق الواقع في خضم نثرٍ مُنغم، ملئ بالمقابلات اللفظية، مما يجعل الوصف غير دقيق..

٢ - اللقاء الثاني لمندور مع الرواية نجده في كتابه: قضايا جديدة في أدبنا الحديث (١٩٥٨) المشتمل على فصل من ٣٨ صفحة، ويعالج الموضوعات التالية:

- معركة القصة بين المؤيدين والمنكرين.

- الفن القصصي وتجارب الشباب.

- ليالى سطيح والقصة الاجتماعية.

- جانين مونثرو.

- البورجوازي الصغير.

في هذه الكتابات عن الرواية، لا نكاد نجد اختلافاً كبيراً، من حيث المنهج، بينها وبين كتاباته السابقة التي أعاد فيها تكوين "النماذج البشرية". وربما كان الفرق يتمثل في الدفاع عن

الرواية أمام أولئك الذين يريدون التتقيص من قيمة الرواية العربية "الفتية". انطلاقاً من ذلك، يميز مندور بين اتجاهين:

- اتجاه "الكبار" أمثال تيمور والحكيم وطه حسين، الذين تمكنوا داخل برجهم العاجي من إتقان التركيب الفني الروائي الكلاسيكي بفضل ثقافتهم الواسعة..

- واتجاه الكتاب الشباب الذين "ينفرون من الأبراج العاجية، ويؤثرون عليها أسواق الحياة بل وأزقتها أحياناً يخالطون الناس ويحسون بآمالهم وآلامهم، ويصوغون قصصهم من هذه المادة الحية".

ويتقدم مندور إلى الكتاب الشباب، بملاحظتين حول إنتاجهم: الأولى هي إغفالهم لمبدأ فني عام يربط كل "فن صحيح" بـ "الاختيار"، أي اختيار مادة الرواية أو القصة: "الفنان الذي ينزل إلى سوق الحياة لا يسلط عدسته على كل من يلقاه، بل يتحير من الناس والأشياء ما له قيمة وهو لا يجمع ألبوماً متناثرًا أو مفككًا، بل يلتقط قسماً تتجمع لتكون كلاً متجانساً" (١٩).

والملاحظة الثانية تتصل بالإسراف في الوصف والتصوير لذاتهما، يبدو أن معه وكأنهما منفصلان عن بقية أجزاء الرواية.

ويسوق مندور نموذج الوصف في رواية "مدام بوفارى" لفلوبير، حيث يصبح الوصف عنصراً من عناصر البناء الروائى لا يمكن إسقاطه دون أن تفتقد شيئاً من قيمتها..

وفى مقال بعنوان: "ليالى سطيح والقصة الاجتماعية"، يدافع مندور عن أهمية الرواية الاجتماعية، مُذكراً بالمسار الذى قطعته الرواية منذ "حديث عيسى بن هشام" للمويلحى. وفى رأى مندور، أن ليالى سطيح للشاعر حافظ إبراهيم من المحاولات الأولى (١٩٠٦) للرواية الاجتماعية الحافلة باللوحات النقدية الساخرة، وبتصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة، ونتائج الاتصال بالحضارة الغربية.. لذلك فإن ليالى سطيح ليست محاكاة لحديث عيسى بن هشام، وليست مجرد إنشاء لغوى خالٍ، من كل مادة فكرية أو عاطفية أصيلة، بل "إنها تقف فى صف طلائع فن أدبى رفيع وهو فن القصة الاجتماعية".

أما المقالان اللذان يتحدثان عن بطلى روايتى سهيل إدريس، ونجيب محفوظ، وعنوانهما: الحى اللاتينى، وخان الخليلى، فإنهما، فى الواقع، امتداد شاحب لنماذج البشرية، ذلك أن اجتزاء بطل الرواية، وعزله عن سياق البناء العام، لا يمكن

أن يعتبر نقدًا من شأنه أن يُضيء الرواية أو يعمق من فهمنا لها، بل إن مثل هذه العملية تتطوى على اختزال لا يخلو من تعسف وإسقاط. وإذا كان هناك ما يبرر كتاب مندور "نماذج بشرية" المنشور سنة ١٩٤٣، لكون معظم الأعمال التي استمد منها نماذجه لم تكن مترجمة، ولكونه أضفى عليها من أسلوبه ورؤيته للأشياء، فإن العودة إلى تقديم أبطال الروايات كنماذج، لم يعد هناك ما يُبرره، خاصة بعد الخطوات النقدية التي حققها النقد العربي في مجال الرواية باعتبارها عملاً متكامل العناصر والجزئيات، وهو نقد نجد نماذج جيدة منه عند أنور المعداوي، ومحمود أمين العالم.

والواقع أن كتابات مندور عن الرواية، محددة ولا تكاد تتجاوز نطاق المبادئ والملاحظات العامة. ولعل حجر الزاوية فيما كتبه من نقد روائي، يعتمد أساسًا على مفهوم محدود للواقعية، هو بالذات المفهوم الذي استوحاه كتاب القرن التاسع عشر بفرنسا، وفي طليعتهم بورمارشيه وفلوبير. ولعل هذا ما حدا به إلى ترجمة "مدام بوفاري" ليقدمها كنموذج الرواية الواقعية المفضلة لديه.

إذا كان مندور نفسه يصف هذه المرحلة بمرحلة النقد الوصفى والتحليلى، ويميزها عن المرحلة الأيديولوجية التى تولى اهتماماً أكبر للمضمون، وتعمل على توجيه الكتاب، فإننا، مع ذلك، نلاحظ أن هذا التمييز شكلى محض، وربما كان تبريراً بَعْدِيَا. ذلك أن عوامل كثيرة طرأت على الحقل الثقافى بعد ١٩٥٢، وحددت الاتجاهات والقوالب التى ستحتضن الثقافة المصرية. ومن ثم، فإن نية مندور فى أن يُمارس وصفاً تحليلياً للأعمال الأدبية، انطلاقاً من مقاييس "موضوعية ومحيدة" لم تلبث أن تلاشت أو كادت، أمام ضغط "الأفكار الجديدة". ويتجلى ذلك فى تجاوبه مع مبادئ "الواقعية الاشتراكية" وفى اعتماده عليها، خاصة فى كتاباته النقدية عن المسرح.

صحيح أن عودته إلى التعليم، أتاحت له التفرغ للنقد، مثلما كان فى مطلع ممارسته، إلا أن التعليم ضيق من مجالات نشاطه ومن طبيعة إنتاجه، فقد كان يحرص على الاضطلاع بأعباء تربوية متوخيا الوضوح والإيجاز. ولأنه اعتمد أساساً على تكوينه الجامعى بفرنسا، فقد اقتصر على منهجية محدودة المصطلحات والطرائق، وكثيراً ما كانت تحليلاته للأعمال

الأدبية تكتسى طابعاً مدرسياً مُبسّطاً. وهذا ما يتضح لنا فى الكتب والضيائر التى نشرها بعد أن ألقاها فى شكل دروس ومحاضرات.

إلا أن هذه الوضعية لم تدم طويلاً، لأن محمد مندور تمكن منذ سنة ١٩٥٦، من الاندماج ثانية داخل الحقل الثقافى المصرى عندما أبدى حماسه للفكر الاشتراكى وانضم إلى الجبهة الثقافية التقدمية، مُعضداً الشباب فى مواجهتهم للثقافة المحافظة الرجعية. بل إنه أصبح رئيس تحرير مجلة "الشرق" الناطقة باسم الفكر الاشتراكى الموالى لوجهة النظر السوفيتية. مرةً أخرى، "يتوزع" مندور خارج إطار النقد الأدبى ليستعيد صفته العضوية التى تميز بها قبل قيام نظام ١٩٥٢، ولُيعطى لكتاباتهِ أبعاداً تتعدى نطاق الأدب، وتمتد إلى بقية المجالات..

لكن السؤال الذى يفرض نفسه هنا، هو: هل العلائق العضوية مع المجتمع، ومع الحقل الثقافى، توقّف على إرادته وحدها؟ ومن ثم، ألا يمكن أن تكون "عضوية" ما بعد ١٩٥٢، عضوية ظاهرية فقط؟

الهوامش:

(١) قضايا جديدة في أدبنا الحديث، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٨، ص ١٢٢.

(٢) رواية لنجيب محفوظ، مكتبة مصر، ١٩٦٢.

(٣) الديمقراطية السياسية، كتاب المواطن، ١٩٥٢. ويشتمل على النقاط التالية:
سيادة الأمة. الأرستقراطية والديمقراطية. الديمقراطية والاستقرار الاقتصادي. تحقيق الديمقراطية السياسية. حقوق الإنسان.
وفيه يقول: "لقد قلنا إن الحركة التي قام بها الجيش هي فرصة ذهبية قلما يتاح مثلها لتطهير بلادنا من هذه النظم الفاسدة. وكما فعلنا في تطهير الأشخاص، يجب أن تنهض بتطهير تلك النظم، وذلك بغربلة الدستور، وغربلة تلك القوانين للحريات والتخلص منها نهائياً" ص ٢١.

(٤) الديمقراطية السياسية ص ٣١.

(٥) جولة في العالم الاشتراكي، البعث الجديد، ١٩٥٧. والفقرة نفسها مع الحوار الذي دار بينه وبين سمونوف، أعاد نشرها في كتابه "الأدب ومذاهبه" (الطبعة الثانية).

(٦) الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، الجزء الثاني، ص ٧.

(٧) خليل مطران، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (محاضرات أُلقيت سنة ١٩٥٤ على قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية (عدد الصفحات ٥٢ صفحة).

(٨) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٩) لا يثبت مندور نص الفكرة بالفرنسية، ولا يذكر المرجع الذي استمد منه هذه المقولة. ولا بأس أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن مندور لا يكاد يثبت المراجع أو المصادر التي يعتمد عليها في كثير مما كتبه عن فنون الأدب وعن المدارس الأدبية، مما يجعل كتاباته أقرب إلى تلخيص لما تلقاه أيام دراسته بفرنسا. ومعلوم أن الكثير من النقاد العرب "الرواد" كانوا يفعلون الشيء نفسه، وخاصة عباس محمود العقاد.

(١٠) الشعر المصري بعد شوقي، ج ٢، ص ٦١.

(١١) م. م. م.، ص ٥٧.

(١٢) مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط ٣، ص ١٩، وما بعدها.

(١٣) المصدر السابق.

(١٤) م. س.، ص ٤٨.

(١٥) الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص ١٩٩ (النسخة الفرنسية).

(١٦) فؤاد دواره: عشرة أدباء يتحدثون...، المرجع المذكور، ص ٢١٩.

(١٧) مسرح توفيق الحكيم، ص ١٧٥.

(١٨) انظر في المسرح المصري المعاصر، ص ١٠٠ وما بعدها.

(١٩) قضايا جديدة، المصدر المذكور، ص ٣٩.

الفصل الرابع

التقد الأيديولوجى والتنظيم

حسب التحقيق الذى أعطاه مندور لكتاباتهِ، نصل الآن إلى المرحلة التى أسماها بـ "المنهج الأيديولوجى فى النقد"^(١). إلا أننا لا نعتبر هذه المرحلة كمجرد نهاية لمسيرته. بل إنها، بحكم السياق وبحكم المُضمّرات (les non-dits) تُصبح المحور الجوهرى لمجموع أعمال مندور، كما تُصبح، بعيداً عنه، العلامة البارزة فى الاهتمامات السائدة عند جيل يبحث عن أيديولوجية "منقّذة".

بحكم السياق، مهما كان المنظور الذى تُطرح من خلاله الإشكاليات، فقد كان يتحتم على الإجابات المقترحة أن تفكر فى حلولٍ شاملة، أى ذات طابع أيديولوجى، حتى لا تُعزل نفسها عن معارك وصراعات تُوجه تاريخ مجتمع مصر فى مرحلة حاسمة. وهل نحتاج إلى التذكير بأن الناقد العربى، منذ بداية النهضة إلى اليوم، ظل وثيق الارتباط بكُلية المعضلات

الاجتماعية والثقافية؟ وكل ابتعادٍ عن هذا الفلك، يحمل الناس على وضعه فى بُرج عاجى، أو يجعله يستشعر لا جدوى نشاطه النقدى.

من ثم فإن جهود مندور، على صعيد التنظير والأدلة، تمثل مساهمة فى البحث عن طريق يخرج النقد والثقافة العربية من مأزقها. وحتى نتمكن من الإحاطة بخطواته، وتجلية منظومته النظرية، فإننا سنعمد أولاً إلى عرض مفهومه لأزمة النقد، ثم نعيد إدارج خطواته ضمن المحاولات والأفكار الأساسية التى كانت توجه الحقل الأدبى الجديد بعد سنة ١٩٥٢.

مندور وأزمة النقد العربى

تتيح لنا قراءة النصوص النظرية لمندور، أن نُميز مستويين من تصوره لأزمة النقد والأدب:

- ١ - مستوى مباشر له طابع الخصومة الجدالية.
- ٢ - ومستوى آجل يدخل فى مجال البحث عن نظرية للنقد والأدب.

١- المستوى المباشر:

بعد عودة مندور إلى مصر، نذر نفسه للدفاع عن "النقد الجديد". فكان، إلى جانب دراسته ومقالاته، يتوسل، في معركته، بالخصومات والجدالات النقدية لمعارضة بعض المناهج أو المقاييس التي كان يعتبرها عائقاً أمام تطور النقد. وأهم الخصومات التي خاضها مندور، وهى:

(أ) مع عباس محمود العقاد فى موضوع أبى العلاء المعرى، فقد زعم العقاد بأن الشاعر الرومانى لوسيان هو وحده من سبق المعرى إلى وصف العالم الآخر، فتصدى مندور لتصليح خطأ الكاتب الموسوعى الكبير، مذكراً إياه بأن الأساطير اليونانية، قد تحدثت قبل ذلك، عن رحلة أورفيوس إلى العالم الآخر، بحثاً عن زوجته الضائعة، وبأن الأوديسا قد وصفت رحلة أو ليس.. عندئذ أجاب العقاد بلهجة متكبرة، فرد مندور بعنف واصفاً العقاد بـ "جورجياس المصرى"^(٢)، وواضحاً موضع التساؤل المنهج الوثوقى والسفسطائى الذى يتبعه العقاد فى كتاباته.

(ب) مع الأب الكرملى وزكريا إبراهيم، فى مسألة استعمال فعل: عَثَرَ به، وعثر عليه. وكان مندور يرى أن الصيغة الأولى توحى بالصدفة، فى حين أن الصيغة الثانية تدل على القصدية عند مَنْ يبحث عن شىء^(٣).

(ج) مع محمد خلف الله حول تطبيق المنهج النفسى فى النقد الأدبى فمندور يرفض اختزال النصوص إلى مجرد وثائق تُستعمل للتعرف على العقد النفسى، أو على الحوافز الموجهة للكاتب أو الشاعر.

وقد شارك أيضاً فى هذه الخصومة كل من: سيد قطب وطاهر الجبلاوى اللذين أخذاً على مندور دفاعه التمجيدى عن الشعر المهموس^(٤)..

(د) فى سنة ١٩٥٦، عاد مندور إلى الخصام النقدى، ليدافع، هذه المرة، عن الشعر العربى الجديد، متصدياً، لأولئك الذى يُنكرون عليه خلوه من أى إيقاع موسيقى، وافتقاره إلى طرائق تعبيرية متميزة. ويتعلق الأمر هنا بالعقاد الذى يطعن فى "شرعية" الشعراء الشباب الجدد، ويتمسك باعتبارهم ناثرين لا شعراء، محيلاً قصائدهم على "لجنة النشر للاختصاص". ويلخص مندور موقفه

فى هذه المعركة قائلاً: " .. وأهم ما أوضحتة هذه المعركة، أن للشعر الجديد موسيقاه القائمة على التفعيلة، وله أسلوبه فى التعبير الشعرى الجديد الذى يجمع بين الواقعية والرمزية، دون أن تسلباه طابعه الغنائى. وهو بذلك تركيبة شعرية دقيقة معقدة تجمع بين الرمزية والواقعية والغنائية، وضرب جديد من الموسيقى، توقعت أن تألفه آذاننا على نحو ما ألفت الموسيقى الغربية المتعددة الأنغام والألحان التى لا يحتل فيها الإيقاع مكان الصدارة، بالرغم مما لقيته هذه الموسيقى فى بادئ الأمر من مقاومة ثم لم تلبث الآذان أن ألفتها وأحببتها، بل وفضلتها أحياناً كثيرة على الإيقاع الجسدى الذى يغلب على موسيقانا الشرقية.."^(٥).

(هـ) فى سنة ١٩٦١، أثار الدكتور رشاد رشدى خصومة نقدية عنيفة ضد المنهج الأيديولوجى لمحمد مندور، منتقداً اهتمامه بالمضمون دون الشكل.. وقد كان رشاد رشدى آنذاك مديراً لمجلة "المسرح" ومبشراً بنوع من الإستتقية الأكاديمية التى استمدها من دراسته فى بريطانيا.. على أن هذه الخصومة كانت تكشف فى

الواقع، عن اختلاف أيديولوجي - سياسى عبر عن نفسه
فى رد الفعل الأولى من جانب زملاء وأصدقاء مندور
النقاد، الذين عقدوا ندوة فى بيته، وسجلوا ملخصاً للندوة
وللمناقشات نشرها فى جريدة "الجمهورية"^(٦) للرد على
رشاد رشدى وعلى تلاميذه ومساعديه وحوارييه.

ثم كتب مندور، بعد ذلك، ثلاث مقالات طويلة بعنوان
"تصفية حساب" نشرها بمجلة "المسرح"، وعرض فيها وجهة
نظره فى تطور الدراما منذ نشأتها، مجيباً على بعض الانتقادات
التي سبق أن وجهها له رشاد رشدى^(٧).

إن الخصومات الجدالية المعلنه عن حضور مندور المستمر
فى الساحة الثقافية، تكشف لنا طابعاً جوهرياً فى شخصيته.
والخلفية التي كانت تُوجهه فى مواقفه، تختلط فيها المقاييس
المستمدة من ثقافته الجامعية بتطلعات طبقته إلى التغيير والتجديد
والإصلاح. فمنذ سنة ١٩٤٢، سجل مندور مازق جيل الرواد
"الشيوخ": "وأكبر ظواهر الإخفاق فيما يبدو، هو خضوع ذلك
الجيل لضغط الهيئة الاجتماعية. نعم إننى لا أجهل أن امتداد
الزمن بالحياة كثيراً ما ينتهى بنا إلى الصلح معها (..) ولكنى

رغم هذا أتساءل: ما بال معظم كتابنا قد انتهوا بالكتابة عن "محمد"؟ أهو إيمان من يشعر باقترابه من اليوم الآخر؟ ذلك ما نرجوه. ولكن ثمة أمر لا شك فيه، هو أننا قد وصلنا إلى درجة التزمت".

وإذا تركنا جانباً صحة تساؤلات مندور، فإنه لا يوضح السباب والتحويلات التي قادت الرواد الذين كانوا متمردين فى مطلع شبابهم، إلى الاندماج فى نظام مُتعطش للاستقرار وللقيم "الثابتة". يبقى، بعد ذلك، أنه وضع الأصبع على حالة القصور التى كان النقد يغوص فيها، عندما يقول:

"وسار الزمن سيرته، فلم نعد نرى "موازين" حتى أصبح النقد إما سباباً أو إعلاناً. (..) وبعد، فقد حقق الجيل السابق ما استطاع تحقيقه، وها نحن بدورنا نسعى إلى أن نخطو الخطوة الأخيرة ليدخل الأدب المصرى المعاصر، والتفكير المصرى المعاصر، فى التيار الإنسانى العام^(٨).

باستطاعتنا أن نميز فى كتابات مندور الجدالية، "مركزين" للاستيعاء: فى المرحلة الأولى، أى إلى حدود سنة ١٩٥٦، كانت صورة الحقل الأدبى الفرنسى بمقولاته ومناهجه هى التى

توجه خطواته، حتى ليكاد يترسب فى ذهننا، من خلال إرجاعاته وإحالاته على "الأدب الحقيقى"، بأن الأمر يتعلق بسندباد اكتشف خلال سفره وتطوافه، أسرار تغيير العالم! فى حين أن خصوماته النقدية بعد ١٩٥٦ (أى منذ دفاعه عن الشعر الجديد)، كانت تغذيها أفكار جديدة مستمدة من الثقافة الاشتراكية التى تعرف عليها عند جولته فى العالم الاشتراكي. لكن وراء الأفكار الجريئة المتعلقة بمفهوم الأدب والنقد، والتى عبر عنها مندور فى معاركه الأدبية، كان هناك تطلع إلى صياغة نظرية متكاملة. وتبدو معقولية هذه الفرضية من خلال عرضنا للمستوى الآخر لتصوره لأزمة النقد.

٢- المستوى الآجل:

إن المجهود الذى بذله مندور لشرح وتقديم المذاهب الأدبية والمسرحية انطلاقاً مما عرفته الآداب الأجنبية، يشير ضمناً، إلى تصور ه لأصل الأزمة: ضعف الأدب والنقد العربيين راجع إلى انعدام تحديد فلسفى لمفهومهما. وبصدد محاولة إعادة تحديد ماهية الأدب، يلاحظ مندور: "... والواقع أن المفهوم التقليدى

للأدب عند الهرب، لم يتبلور قط فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ" (٩).

يرفض مندور التحديد الكلاسيكى الجديد للأدب الذى رافق عصر النهضة العربى، ذلك التحديد الذى يقسم الأدب إلى شعر وإلى نثر فنى. بدلاً عن ذلك، يتبنى تعريفين آخرين من جملة التعريفات الشائعة فى الغرب. التعريف الأول يقول: "الأدب صياغة لتجربة بشرية". والتعريف الثانى هو: "إن الأدب نقد للحياة"، ثم يضيف مندور:

"وهو تعريف لا يتعارض مع التعريف السابق، بل لعله يكمله، وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب يُنصبُ لكى ينسج تجربة بشرية، فإن عملية النسج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج، وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها.." (١٠).

وعندما يتحدث عن العرب والمذاهب الأدبية، يلاحظ أن الأدب العربى القديم إذا كان قد عرف اتجاهات نقدية وبلاغية: "فإننا لا نستطيع أن نزع أن الأدب العربى قد تتابعت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة إلى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث فى الآداب الغربية" (١١).

إن تشخيص أزمة النقد العربى، يصبح عنصراً ثابتاً فى تحليلات مندور، يلجأ إليه حتى عندما يريد تفسير النقد القديم. فهو يميز بين النقد القديم والحديث، مبرراً قصور النقاد العرب القدامى عن فهم كتاب "الشعر" لأرسطو، معللاً بذلك ضعف تأثير هذا الكتاب الأساسى فى تطوير النقد العربى. وأهمية كتاب الشعر تتمثل عند مندور فى كونه: ".. يفتح السبيل للبحث عن أهداف الأدب والفن وجدواها على الفرد والمجتمع، بحديثه عن فائدة المسرح وإيضاحه لما يقوم به هذا المسرح من عمل فى تطهير النفوس وإثارة عاطفتى الخوف والشفقة.." (١٢).

وفى السنوات الأخيرة من حياته، سئل مندور عن رأيه فى حركة النقد العربى، فردد التشخيص نفسه لأزمة النقد: "عيب النقد الحالى كله، أنه لا يقوم على فلسفة أو حتى فلسفات متصارعة. وحتى الآن، ليست لدينا مجلة واحدة تُعنى بالقضايا العامة الكبيرة المتعلقة بفلسفة الأدب والفن ووظائفهما. وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس و"فرشة" خلفية، لن يستقيم النقد التطبيقى، ولن نستطيع إرساءه على أساس قيم ومفاهيم كبيرة. ورغم بذرى بعض البذور التى تصلح أساساً لمناهج عامة فى

النقد، كبذور المنهج الجمالى والمنهج الوصفى والمنهج الأيديولوجى، فإنه لم تتبلور حتى الآن، مدارس كبيرة حول أى من هذه المناهج" (١٣).

ما نحرص عليه فى عرضنا لتصورات مندور، عن أزمة النقد، هو التمكن من وضع الأصبع على السؤال أو الأسئلة المكونة لجوهر اهتماماته فى مجال النقد، ذلك أنه: ".. إذا كانت الإجابات واضحة دائماً، أو على الأقل تتزع لأن تكون كذلك، فإن السؤال الذى يحمل تلك الإجابات، يظل مجهولاً فى معظم الأحيان: إنها تخفيه، وسرعان ما ينسى، فيكون نسيانه لصالح الإجابات. إن تنظير شكل من أشكال المعرفة يقوم أولاً على إبراز السؤال الذى تأسست من حوله تلك المعرفة التى تحيط به جيداً لدرجة أنها تخفيه فى النهاية".

لكن استخلاص السؤال لا يمكن أن يتم انطلاقاً من الإجابات وحدها: "السؤال، أو البنية، ليس هو التشخيص المادى اللاحق، ولا التجسيم المتأخر، لمعنى كان موجوداً من قبل: إن السؤال هو شرط إمكانيته الحقيقى. ومن ثم فإن طرح السؤال أو عدم طرحه، يؤدى إلى "حدوث" التاريخ أو عدم حدوثه. ومن

الطريقة التي يطرح بها السؤال، تنتج طريقة جريان التاريخ" (١٤).

من خلال تحليلنا للحقل الأدبي (في الفصل الثاني) ولعلاقته مع تاريخ متوتر تنتصبُ لبناتُه على سواعد قوى اجتماعية واقتصادية وأيديولوجية مُتلاحرة، وقفنا على شروط السيرورة الموجهة لصياغة وطرح الأسئلة. وقد اتضح بأن الأمر يتعلق بمجتمع تابع، بشكل أو بآخر، للهيمنة الاقتصادية والثقافية الأوروبية، مما كرس نموذجية العرب. وفي الوقت نفسه، كانت شعارات "النهضة العربية" وانتشار وعي مضاد للاستعمار وللإستغلال، بداية لطريق التحرير والبحث عن الهوية القومية وعن مقومات الأصالة. ولم يكن هذا البحث المرتبط بالصراعات الملموسة، داخليا وخارجيا، خاليا من التمزق والتعثرات. ولقد كانت الثقافة في بؤرة البحث والصراع والهيمنة، لذلك فهي تعكس لنا حركات المد والجزر لمجتمع يطمح إلى التخلص من الاستلاب.

لا غرو أن تكون أسئلة مندور، من موقعه الاجتماعي وبتيكوينه الثقافي، مُوجهة بهدف البحث عن مذهب أو نظرية

قادرة على تقديم حلول لمعضلات مجتمعة. والواقع أن الحاجة إلى التنظير رافقت باستمرار اهتمامات مندور. وقد أصبحت واضحة وباحثة عن صياغتها بعد سنة ١٩٥٦ حين عم مناخ أيديولوجي متأجج. وبذلك لم يبق الماركسيون وحدهم في مجال التنظير الأيديولوجي معرضين بذلك لويلات رقابة السلطة وتعصب "المؤمنين" الأوصياء، بل إن جماعة الضباط الأحرار أحست بدورها، ضرورة بلورة أيديولوجية تؤطر اختياراتها، وتحدد تحالفاتها، وتُنظر تجربتها في ممارسة السلطة منذ ١٩٥٢، وترسم آفاقاً لمستقبل تشير بعض الأمارات أنه سيكون متوتراً ومعرضاً للمخاطر.

لذلك فإن تجلية حواشي المشروع النظري لمحمد مندور، تقتضي منا أن نموضعه داخل الحقل الأيديولوجي المتحول بعد سنة ١٩٥٢.

وباعتباره ناقدًا، فإن مندور ألح على ضرورة قيام نظرية جديدة في مجال النقد الأدبي، تعتبر أيضًا عن التحولات الحاصلة في المجال الثقافي وفي وعي المتلقين. ليس غريباً، إذن، إذا كان المنهج الجديد الذي طالب به مندور، يتدرج تحت راية "النقد الأيديولوجي".

السباق إلى الأدلجة

(أ) أيديولوجيا وأدلجة:

يتحتم علينا التمييز بين هذين المصطلحين اللذين سنستعملهما في هذا الفصل لتوضيح بعض الفروق، ولتحديد بعض المواقف داخل المجال الأيديولوجي والنقدي.

إننا نقصد بـ "أيديولوجيا"، المعنى الواسع الذي يشمل: "مجموع الأفكار والمعتقدات، وطرائق التفكير المميزة لفئة ما، مثل أمة أو طبقة، أو طائفة أو مهنة، أو فرقة، أو حزب سياسى.. الخ".

لكن هذا التحديد العام، يلتقى، في الممارسة، بإضفاء طابع الأسطورة على الأيديولوجيا (الأسطورة Mystification) كما أوضح ذلك ماركس في كثير من كتاباته وخاصة في "الأيديولوجيا الألمانية". بذلك تنتقل الأيديولوجيا من تعبير خاص، لتصبح تعبيراً عن قيم كونية، فتتفصل عن كل قاعدة مادية أوجدتها. ونجد مثلاً لهذا "التحول" في الطريقة التي قدم بها السلفيون المسلمون والإنسانويون الليبراليون المصريون، أيديولوجيتهم.

وعن طريق هذه "الأسطورة"، لعبت الأيديولوجيا في مصر قبل ١٩٥٢، دوراً كبيراً في تحقيق التوازن بين الطبقات، عن طريق حجب مصالح الفئات المحظوظة. ثم بدأت في التمايز مع اشتداد الكفاح الوطنى للتحرير، فغدت سلاحاً ماضياً فى أيدي شعب يدافع عن استقلاله وهويته. ولا مرأء فى أن الظاهرة الوطنية فتحت المجال لتراكم أيديولوجى لم تكن له معالم مدققة فى البداية، إلا أنه سرعان ما أخذ يكتسب، عبر المجابهات والممارسات، مضامين واضحة أكثر فأكثر.

أما مصطلح أدلجة Ideologisation فإننا نستعمله لتمييز مرحلتين متتاليتين داخل الحقل الأيديولوجى لمصر، بعد سنة ١٩٥٢:

(أ) مرحلة مجابهة النظام الناصرى للأيديولوجيات التى كانت موجودة فى الساحة عند قيامه، وخاصة فى مجابهته للشيوخيين والإخوان المسلمين. وفى هذه المرحلة اتخذت الأدلجة طابع رفض التحليلات المتصلة بإليات الهيمنة الأجنبية وعلائق الإنتاج. وهذه الأدلجة فى شكل إنكار للأيديولوجيات الأخرى، اتخذت عدة

مظاهر: القيام بإصلاحات جزئية، إعادة تأويل التعاليم الدينية، اللجوء إلى القسر والعنف..

(ب) مرحلة إضفاء المشروعية على الهيمنة بعد سنة ١٩٥٨ وهى السنة التى أحست فيها الناصرية بضرورة بلورة أيديولوجيا تضمن التحام "المجتمع المدنى" بالدولة. وفى هذه الحال، تصبح الأدلجة تقديمًا معينًا لسيرورة معرفة المجتمع، معرفة مرتبطة بأهداف التحويل العملى لهذا المجتمع. وقد أخذ شكل هذه الأدلجة يتوضّح منذ سنة ١٩٦٢، بصدور الميثاق، وتكوين الاتحاد الاشتراكى العربى.

لا يفوتنا أن نلاحظ، فى نهاية هذا التحديد، بأن الأدلجة لا تتحول إلى أيديولوجيا فاعلة حسب ما تبتغيه إرادات الأفراد أو تركيبات الأشخاص. فإذا كان العمل الإدارى أساسيا - خاصة من جانب الدولة فيما يتعلق بموضوعنا - فإن توافر البنيات والشروط المادية الملائمة لتلك الأدلجة، يبقى هو العنصر الحاسم فى جريان الأدلجة وما ينتهى إليه من نتائج.

(ب) الحقل الأيديولوجى قبل ١٩٥٢ :

إذا كنا قد اخترنا مقارنة مستوحاة من المادية التاريخية، لفهم كلية مجتمعية، فإننا ندرك فى الآن نفسه، أن هذا المنهج لا يمكنه أن يفسر كل شىء تفسيراً "عملياً" فى شكل قوانين عامة تشرح جميع اللحظات التاريخية مهما تباينت المجتمعات.. وإنما نتوخى من وراء هذا المنهج ومن فلسفته العامة، استخراج مصطلحات فاعلة تتيح لنا فهم سيرورة الأحداث، والتوصل إلى تجريد للممارسة الاجتماعية من خلال تحليل موضوعى للمواقف والحوافز الأيديولوجية. بذلك، فإن حيوية المصطلحات تتمثل أساساً فى استيعابها للخصوصيات والتلوينات، داخل إطار عام لفهم علاقة بالمجتمع والطبيعة والكون. أما استعمال المصطلحات من منطلق المقايسة بحالات تاريخية وممارسات اجتماعية سابقة، فإنه لا يؤدي إلا إلى نوع من التفكير الاجترارى..

وبالنسبة للنقطة التى نعالجها هنا، أى تحديد مكونات الحقل الأيديولوجى فى مصر قبل سنة ١٩٥٢، فإنها لكى تكتمل، لا بد من الرجوع إلى جذور الأيديولوجيات الكامنة وراء انطلاقة

النهضة العربية المعاصرة: ذلك أن العنصر الأيديولوجي (L, idéologique) لا يزال بحاجة إلى الكشف عنه، قبل صياغته في مفاهيم وتحديدات دقيقة مترابطة مع الأنساق الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. والحقيقة أن هذا العمل يدخل في اختصاص الباحثين الاجتماعيين والمؤرخين والفلاسفة. ومعظم ما أنجز من أبحاث في هذا المجال، قلما يتجاوز المستوى الوثائقي الملموس. لكننا نعثر على محاولات أكثر طموحاً في مجال التاريخ العربي، تسعى إلى قرن الملموس بالمجرد العام، عن طريق مفاهيم مستمدة من الماركسية لفهم تشابكات إواليات مجتمعنا، بدلاً من التعلل بها - كما يفعل البعض - للزعم بأن المجتمع العربي يتأبى على كل تحليل علمي..

مهما يكن، فإن المنهجية النظرية للأيديولوجيات العربية تحتاج إلى عناية أكبر حتى نتمكن من استيعاب الأحداث والمواقف الأساسية للتاريخ العربي وخاصة منذ بداية النهضة. ففي هذه الفترة تبدو مواقف العناصر الفاعلة مستجيبة لوظائف عملية - اجتماعية، أكثر منها تصورات وطرائق لمعرفة وتحليل

المجتمع فى كليتته. وحتى أيدىولوجيا السلفيين الأصوليين، كانت إعادة تأويل ذرائعى لبعض المقولات والتعاليم، بغرض توضيح صلاحية الإسلام لكل الأزمان، ولتسهيل سيرورة التبرجز. يمكن القول، إذن، بأن الليبرالية والسلفية، مظهران سائدان فى الحقل الأيدىولوجى بمصر إلى سنة ١٩٥٢، وقد لعبتا الدور الأساسى للأيدىولوجيا كأسطرة للواقع، وتَحجيب لعلائق الإنتاج وطبيعة السيطرة.

لكن يتحتم أن نأخذ بالاعتبار كثيرًا من العوامل النوعية لتتضح حواشى الحقل الأيدىولوجى فى مصر الحديثة. وأول تلك العناصر، الاحتلال البريطانى، ورد الفعل الوطنى ضد الاستعمار. فإذا وصفنا مصر قبل ١٨٨٢ بأنها مجتمع تتميز "شكلياته - الاقتصادية بكونها رأسمالية أولية (Capitalistique) متأخرة من النوع الاستعمارى ذى الغلبة الزراعية"^(١٥)، فإنه يجب التأكيد أيضًا على أن الوجود الأجنبى المباشر هو الذى أدى إلى تسريع تصنيف الطبقات، عن طريق مساندته للبورجوازية الأرستقراطية، ولكبار الملاك، وللموظفين السامين الذين كانوا يكونون، من خلال دورهم كوسطاء، نواة لطبقة الكومبرادور^(١٦).

وكان مسلسل التصنيع، وخاصة بعد بروز جماعة بنك مصر، وارتباط مصالحها بمصالح الرأسمالية الأجنبية، عنصراً مهماً في رسم خط فاصل بين اتجاهين:

- اتجاه وطني، قومي، يضم ملاك الأراضي والعقارات، غير المرتبطين بالأجنبي، ومن هؤلاء تكونت المشاريع السياسية المناهضة للاستعمار وللسيطرة الاقتصادية الأجنبية.

- اتجاه "عصري" يضم الفئات الأرستقراطية (بما في ذلك العناصر الأوروبية واليهودية) والبرجوازية الكبيرة الصناعية، وفئات الوسطاء مع الرأسمال الأجنبي.

لكن تصنيف الطبقات اعتماداً على المصالح المادية وحدها لا يكفي لشرح الانخراطات السياسية والانتماءات والأيدولوجية. فهناك، قبل كل شيء، عنصر الدين الذي يشمل ويوجه جميع الاتجاهات، ولو ظاهرياً على الأقل، الملك، والبرجوازيون والمتقنون، كلهم يتخذون منه طقساً احتفالياً، ويمدونه جسراً يربطهم بالسواد الأعظم من المواطنين للحصول على التأييد السياسي. أما الجماهير الواسعة فإنها تستمر في تقديس الدين،

وفى الدفاع عنه ضد "أعدائه"، وفى بعض الأحيان يصبح ملجأ للاحتواء من عمليات التغريب ومن التحديث الهجين. نتيجة لذلك، فإن الذين يصبح عنصرًا أساسيًا يتهافت الجميع على استغلاله فى مجال العمل السياسى والأيدولوجى.

ومن جهة ثانية، فإن نموذجية الغرب المتسللة إلى العقول عن طريق مناهج التعليم المقتبسة، وطرائق العيش، واحتذاء أشكال العمل السياسى، كل ذلك ساعد على تحريف المفاهيم ونشر الوعى المغلوطة.

هاتان الملاحظتان تجعلاننا نتفق مع الاستنتاجات التى انتهى إليها أنور عبد الملك فى أطروحته المخصصة لمرحلة تاريخية سابقة، إلا أنها بمثابة الرحم الأيدولوجى للمرحلة التالية^(١٧). فعلاً، رغم التحولات والتراكمات الكمية والذرية، فإنه لا يمكن الاعتماد على الانتماء الطبقي وحده لشرح الاختيارات الأيدولوجية. ذلك أن التكوين الثقافى للصفوة المثقفة والسياسة، يمثل مصدرًا آخر للحفز الأيدولوجى.

على أن الفترة الممتدة من سنة ١٨٨٢ إلى ١٩٥٢، تتميز بتبلور التمايز الأيدولوجى، خاصة على الصعيد النظرى. فبعد اتفاقية ١٩٣٦ وما نتج عنها من استقلال شكلى، لم تؤد السياسة

الاقتصادية المتبعة إلا إلى استفحال مشاكل طبقات الأغلبية الفقيرة^(١٨). وكانت الحرب العالمية الثانية عاملاً مساعداً على تفجير جميع مظاهر الأزمة. وفي هذه الحقبة بالذات، يطالعنا "الانفجار الأيديولوجي" الذي يلخص المجابهات الدائرة في الساحة السياسية إلى حدود ١٩٥٢. ففي هذه الفترة، تركزت الهيمنة الأيديولوجية النشطة حول محورين أساسيين تتموضع بالنسبة إليهما بقية الاتجاهات. هذان المحوران هما: الإخوان المسلمون، والشيوعيون على اختلاف فصائلهم.

للتمييز بين الاتجاهات الأيديولوجية السائدة قبل سنة ١٩٥٢، ولتبرير اعتمادنا على هذا الإطار الأساسى للحقل الأيديولوجي المذكور آنفاً، فإننا سنستعين، على غرار ما فعله مكسيم رودنسون، بكارل مانهيم الذي يفرق بين مفهومي: أيديولوجيا ويوطوبيا. ففي نظره، الأيديولوجيات "هي الأفكار المتعالية موقفياً (أي التي تتجاوز الموقف)، التي لا تتجح قط، بفعل وجودها، في تحقيق محتواها". وتختلف اليوطوبيات عن الأيديولوجيات: "بقدر ما تتجح، عن طريق نشاط مضاد، في تحويل الواقع التاريخي القائم إلى واقع آخر أكثر انسجاماً واتفاقاً

مع مفاهيمها الخاصة"^(١٩). معنى ذلك، أن اليوطوبيا لا تكتفى بمناهضة النظام الاجتماعي بل تنزع إلى تفجيره ولو بدا هذا المشروع غير قابل للتحقيق.

وفي تطبيق رودنسون لمقولات مانهيم، لتحديد العلائق بين الإسلام والشيوعية، نجده يلحق الإخوان المسلمين والشيوعيين بالاتجاه اليوطوبى قائلاً:

"يتبين لنا فى الحال أن الأيديولوجيا الإسلامية (بالمعنى الواسع) قد كانت أيديولوجية (بالمعنى الضيق الذى حدده مانهيم) وذلك طوال تاريخها وحتى الآن، لكنها كانت "يوطوبية" جزئياً على الأقل، فى بداياتها، ثم عند طوائف مختلفة فى فترات متباعدة، وأيضاً الآن عند حركات مثل حركة الإخوان المسلمين وفى دولة مثل الباكستان. والأيديولوجيا الشيوعية (بمعناها الواسع)، كانت بلا جدال "يوطوبية"، ولا تزال كذلك إلى حد كبير.."^(٢٠).

على ضوء ما تقدم، ومن خلال تمحيص الاتجاهات الأيديولوجية فى مصر خلال الحقبة الممتدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢، يمكن القول بأنه كانت توجد ثلاثة محاور، تُجاه الكلية

الاجتماعية فى هذه الفترة، وتحقق لها نوعاً من التوازن، وتُعيد تأويل مقولاتها ومفاهيمها. وهذه المحاور لها:

١ - أيديولوجيا ليبرالية - قسرية :

اعتنقتها الأرستقراطية والبورجوازية الصناعية وفئات الوسطاء والمستفيدين من التبعية الاقتصادية للأجانب. وهذه الفئات كانت تدعم مصالحها وتضفى عليها طابع المشروعية من خلال التشريعات القانونية والسياسية. وبذلك، كانت الأيديولوجيا فى هذه الحالة، تضطلع بدور تحويل الأنظار والانتباه عن الامتيازات الاقتصادية لهذه الطبقة المتنامية. وكانت اللعبة انسياسية التى يُسيرها القصر والمتمثلة فى جعل الأحزاب تتعاقب على الحكم، مما يزيد فى إخفاء الطبيعة الحقيقية لهذه الطبقة وإضفاء نوع من الليبرالية الديمقراطية على ممارستها السياسية. لكن عندما يتعلق الأمر بالدفاع عن المصالح الحقيقية، فإن هؤلاء "الليبراليين" لم يكونوا يترددون فى اللجوء إلى العنف: وأحسن مثل على ذلك، الحكومات التى كان يرأسها محمد محمود بشا، وإسماعيل صدقى، فقد كان القمع

والاضطهاد ومصادرة حرية الرأى، طابعًا أساسيا لهذه
الأيدولوجيا الليبرالية القسرية.

٢ - أيدولوجيا وطنية إصلاحية:

وقد تبلورت عند الفئات الطامحة إلى تحقيق مشروع وطنى
يتصدى للهيمنة الأجنبية وللاستغلال البشع الذى كان يمارسه
حلفاء رأس المال الأجنبى فى الداخل. على أن المشروع الوطنى
الإصلاحى لم يكن يتوخى القطيعة مع الغرب، ولا مع "فعالية"
نموذجه السياسى. ومن ثم فإن هذه الأيدولوجيا لم تكن محددة
المعالم، بل ولم تكن قابلة للتحديد بسبب اختلاط الفئات والقوى
الاجتماعية التى تنتسب إليها، وبسبب انعدام تنظير واضح عند
قاداتها يسمح بتتبع تطوراتها. هذا ما كان يجعلها أيدولوجيا
"تلحّم" العناصر المنضوية تحت لوائها نتيجة نسيبها وعدم
تحديد لها لا بسبب وضوحها. وكان هذا الطابع للأيدولوجيا -
الحمّة يتجلى فى اللحظات العصبية (ثورة ١٩١٩، عودة سعد
زغلول من منفاه سنة ١٩٢٣، الاحتجاجات الشعبية سنة ١٩٣٠
ضد إلغاء إسماعيل صدقى للدستور.. الخ).

ويمكن اعتبار حزب الوفد بمثابة التعبير السياسى عن هذه الأيديولوجيا. وداخل الوفد كان هناك جناحان: أحدهما ذرائعى يستفيد من الأحداث الظرفية والسخط الشعبى ليعود إلى الحكم، مستعدا لجميع التنازلات، ومؤملاً تحقيق إصلاحات تحل المشاكل.. والجناح الثانى هو ما كان يعرف بطليلة الوفد وكان يتزعمه عزيز فهمى، ويناصره محمد مندور. وكان يحرك هذا الجناح تيار أيديولوجى جديد يستمد الكثير من عناصره من الواقع المتحول، ومن الصراعات المحتدمة. وقد كان يطمح إلى تطوير التراث الثقافى وإلى إعادة تأويل المفاهيم والأفكار من منظور متأثر بالماركسية.

٣- أيديولوجيا طوبوية:

وهى تتميز عن الأيديولوجيات الأخرى التى كانت تُرصع الحقل المصرى إلى حدود ١٩٥٢، بطابعها الكلى والجذرى، الرامى إلى تجاوز جميع العيانات المجربة من قبل. وإذا كانت هذه الأيديولوجيات قد برزت أكثر من بقية الأيديولوجيات بعد ١٩٤٤، فلأن طاقة النظام السياسى لم تعد قادرة على مواجهة

المعضلات الحادة وتعقيدات الصراع الاجتماعى. ورغم الاختلاف القائم بين الصيغتين الممثلتين لهذه الأيديولوجيا الطوبوية (الإخوان المسلمون، والشيوعيون) سواء من حيث التوجيه أو وسائل العمل أو الاختيارات، فإنهما كانتا تحتلان الساحة وتستقطبان جماهير الشباب الغاضب و المقهور. وكما وصف ذلك جيداً نجيب محفوظ فى ثلاثيته، فإن جاذبية هاتين المنظمتين، كانت تفرق بين أعضاء الأسرة الواحدة: فالاختيار الأيديولوجى لم يكن يستجيب للملاءمة الاجتماعية - الاقتصادية بقدر ما كان يخضع لنوع من التأثير الثقافى - الصوفى. وكان العجز، والسرقات، والفضائح، والاستغلال، ومظاهر التبعية للأجنبى، والاحتراف السياسى.. يحكمون بصواب الأيديولوجيا الطوبوية، أى رفض النظام القائم والدعوة إلى تشييد مجتمع مغاير مهما بدا ذلك بعيد التحقيق. وهذه الغائبة الطوبوية هى التى التقى عندها الإخوان المسلمون والشيوعيون المصريون، رغم اختلاف ممارستها، وأيديولوجيتيهما.

سنحاول الآن أن نوضح التحولات الأيديولوجية التى سادت الحقل المصرى بعد سنة ١٩٥٢، حتى نتمكن من موضعة مندور. ويتعلق الأمر بالناصرية، وبالماركسيين، وبمحمد مندور

كنموذج لمتقف من يسار الوفد، يواجه التحولات التى عرفها
الحقل الثقافى والأيدىولوجى، ويعيد تحديد موقفه، ويسعى إلى
تطوير منهجه النقدى.

(ج) الناصرية تبحث عن أيدىولوجيا :

رغم مرور سنوات على "ثورة" ١٩٥٢، ورغم نشر "فلسفة
الثورة" الذى كتبه جمال عبد الناصر سنة ١٩٥٤، فإن الكثيرين
من الصحفيين والمختصين الأجانب فى شئون البلاد العربية،
استمروا ينعنون عبد الناصر بالذرائعية والتجريبية^(٢١). بعد
المصادقة على ميثاق العمل الوطنى سنة ١٩٦٢، فقط بدأ
الحديث عن "العصر الأيدىولوجى" فى مصر الناصرية. مثل هذا
التقديم للأشياء قد يؤدى إلى حجب سيرورة التطور، وإلى "إلغاء"
التعبير الأيدىولوجى للتجربة الناصرية طوال عشر سنوات
(١٩٥٣ - ١٩٦٢). لذلك نؤثر افتراض وجود ترابط بين ما هو
أيدىولوجى وما هو سياسى، مهما كان هذا الترابط متخفياً وراء
الممارسات والمواقف الظرفية.

وإذا كانت "فلسفة الثورة" لا تعكس النضج السياسى
لكاتبها^(٢٢)، فإنه لا يقل عن ذلك صحة كون هذا "البيان" قد عبر

عن الأفكار الأساسية للضباط الأحرار. ما يحظى باهتمامنا هنا، هو تحديد "نقطة الصفر" الأيديولوجية التي انطلقت منها الناصرية. وفي اعتقادنا أن المنطلق كان هو تحقيق أهداف الانبعاث الوطنى - القومى، ذلك الانبعاث الذى أجهض بعد ثورة ١٩١٩. يقول عبد الناصر فى رسالة بعثها لأحد أصدقائه: "أين هى الوطنية الملتهبة لسنة ١٩١٩؟ أين هم الرجال المستعدون للتضحية فى سبيل أرض الوطن المقدسة؟ أين هو من يستطيع إعادة خلق البلاد حتى يتمكن المصرى الضعيف، المهان، من أن ينهض ويعيش حراً مستقلاً؟" (٢٢).

وعندما وصل عبد الناصر إلى السلطة، انصرف اهتمامه الكبير إلى تحقيق الاستقلال السياسى والاقتصادى. وكان تحقيق هذا المشروع يستلزم مجابهة مع الممثل الإنجليزى، وتحويل البنيات الموروثة عن الملكية والاستعمار. لا بد إذن، من تغيير وسائل العمل التى كانت تتبعها الأحزاب والحكومات المهادنة المراوغة. وتوخياً للفعالية فإن عبد الناصر ورفاقه قرروا تخطى النظام الدستورى، وتسيير الجماهير مباشرة من فوق ما دامت الجماهير تعتبر الثورة حلمها الكبير: "إن ثورة ٢٣ يوليو، هى

تحقيق للأمل الذى راود شعب مصر منذ بدأ فى العصر الحديث يفكر فى أن يكون حكمه بأيدي أبنائه، وفى أن تكون له نفسه الكلمة العليا فى مصيره"^(٢٤).

هناك أمارات ومواقف كثيرة تؤكد طموح الضباط الأحرار إلى إيجاد طريق متميزة عن الطرق الموجودة أو المجربة من قبل. وهذا الاختيار الأساسى المتمثل فى البحث عن طريق جديدة، هو الذى يفسر تجريبياتهم وتلمسهم لمعالم أيديولوجيا نوعية تتيح لهم أن يبعثوا الروح القومية من مرقدها، وأن يحولوا المجتمع مع الحفاظ على قيمه الروحية وتدينه العميق.

خلال المرحلة الأولى، كانت أدلة الجماهير على يد الضباط الأحرار، تتمثل فى رفض التعدد الأيديولوجى، والتوزيع السياسى (منع الأحزاب، تأسيس التجمع الوطنى) وفى التدليل على فعالية التنظيم المستند إلى "الفعل" (إجلاء القوى الأجنبية عن وادى النيل، إصدار قانون الإصلاح الزراعى، السماح بإنشاء فيدرالية نقابية.. الخ).

ولو أردنا البحث عن صيغة أساسية لهذه المرحلة الأيديولوجية فى التجربة الناصرية، لقلنا كما قال رودنسون: "بأن الأمر يتعلق بمفهوم قومى للتاريخ" لكن يجب أن نضيف

معه: "إذا كانت الأيديولوجيا الأولية للقادة، تلعب دورًا أساسيًا، فإن التفاعلات بين هذه الأيديولوجيا وبين مُستلزمات الموقف الموضوعي، الداخلي والخارجي، للبلاد، هي التي تُكَيِّف التطور السياسي" (٢٥).

فعلاً، منذ سنة ١٩٥٦، بدأت الناصرية تتجذر أكثر من خلال كفاحها ضد الإمبريالية. وشيئاً فشيئاً، نَحَت جمال عبد الناصر لنفسه مكانة ممتازة في مجموع العالم العربي، وأحس أن الثقة التي اكتسبها تجعل من واجبه رسم الطريق للعرب المتعطشين للحرية والتقدم. وكان حزب البعث قد حدد منذ ١٩٤٥، معالم القومية العربية المرتكزة على الوحدة والحرية والاشتراكية، إلا أن عوامل كثيرة اجتمعت لتجعل من عبد الناصر زعيماً للقومية العربية (٢٦). وهذه المرحلة الأيديولوجية على الصعيد القومي، تظل منسجمة مع التوجه الأساسي للناصرية التي كانت تبحث عن طريق متميزة عن بقية المذاهب. لكن العنصر الجديد هو الميل إلى الاشتراكية والإقناع بضرورة الاعتماد على العلم والتقنية. ومن ثم كان شعار "الاتحاد القومي" الذي أنشأه عبد الناصر سنة ١٩٥٦، هو: "الديمقراطية الاشتراكية التعاونية".

بعد الانفصال بين سوريا ومصر سنة ١٩٦١، بدأ حلم القومية العربية كقاعدة للوحدة، يغوص فى العتمة. وسرعان ما دق ناقوس النقد الذاتى بالنسبة للناصرية التى أدركت أن جميع أشكال الحزب الوحيد التى جربتها ما هى "إلا مجرد واجهة تنظيمية اندست الرجعية وراءها"^(٢٧).

ومنذ ذلك الحين، لم يكن بإمكان الناصرية أن تُغمض عيونها على غياب المثقفين الثوريين والقوى الاجتماعية الصاعدة. وتبدى الاعتماد على الجيش قاصراً عن تأطير الجماهير، بالإضافة إلى أنه أدى إلى ظهور فئات جديدة داخله، متلهفة على الامتيازات والنفوذ. كان المثقفون "العضويون" حلقة أساسية تفتقر إليها الناصرة. وهذا ما جعل محمد حسنين هيكل يفتح جدالاً حول "أزمة المثقفين" (١٦ يونيو ١٩٦١)، داعياً إياهم إلى التفاعل مع الثورة ومحاولة إعطائها "نظرية ثورية"^(٢٨).

لا شك أن عشر سنوات من التجريب والتلمس، قد أقنعت الضباط الأحرار، أو على الأصح عبد الناصر، بضرورة زرع جذور أكثر عمقاً، وبوضع حد لجمود المثقفين والجماهير الذين كانوا يؤيدون الخطوات الإيجابية بدون أن يكون لهم دخل فى

اتخاذ القرار. اتجه التفكير، إذن، إلى الانتقال من الأيديولوجيا - النفي، إلى الأيديولوجيا - التأطير. وكان عبد الناصر يعرف جيداً نقطة ضعفه: فما ينقصه هم المناضلون المتمرسون المنتمون "للمجتمع المدني". وكان الشيوعيون، بما لهم من تجربة ونضج سياسى يكونون عناصر ضرورية لكل عمل سياسى جدى، فلم يعد باستطاعة عبد الناصر أن يلقي بهم على السجون كما كان يفعل تحت تأثير مواقف ظرفية، وإن كان يخشى تجمعهم وفعاليتهم. إلا أن الاختيار فرض نفسه على الناصرية: إما أن تكون منسجمة مع منطق سيرورة كفاح التحرير الوطنى، وذلك بتصعيده وتعميق أبعاده، وإما أن تتراجع وتقبل الهيمنة الإمبريالية والرجعية.

لقد عمد عبد الناصر إلى إدراج الشيوعيين فى منظمة واحدة، مؤملاً الوصول إلى لحم جميع القوى الحية إنجاز تحويل جذرى وحقيقى.

وفى يوم ٤ نوفمبر ١٩٦١، أعلن عبد الناصر عن تكوين "لجنة تحضيرية" تضطلع باستدعاء مؤتمر وطنى للقوى الشعبية لمناقشة مشروع الميثاق الذى كان يُهيئه الرئيس جمال نفسه.

وتبين من أعمال هذه اللجنة التحضيرية، وجود تَعَارُض
أيديولوجى بين اتجاهين أساسيين:

- اشتراكيو اليمين (اشتراكيون مسلمون، واشتراكيون
وطنيون).

- واشتراكيو اليسار (الماركسيون، والناصريون،
والمتمركون...) وحين ارتفعت أصوات داخل اللجنة،
مطالبة بتحرير النظام والسماح بتعدد الأحزاب، لم
يتردد عبد الناصر فى الرد بحسم، موضحاً عمق
مشروعه الأيديولوجى: "... إن السماح بعدة أحزاب،
معناه إنشاء حزب رجعى مرتبط بمصالح الإمبرياليين،
وحزب آخر شيوعى تابع للكرملين، وفى هذه الحالة
سيضيع الوطنيون بين الحزبين المرتبطين
بالخارج..." (٢٩).

مهما يكن، فإن ميثاق العمل الوطنى المصادق عليه يوم ٢٢
مايو ١٩٦٢، يعتبر خطوة كبيرة فى حياة المجتمع المصرى
وفى تطور الناصرية. فبالإضافة إلى أن الميثاق اختار منهج
الاشتراكية العلمية لتحليل المجتمع ومعالجة مشاكله، فإنه قد

أمضى مع الشعب "عقدًا اجتماعيًا" محددًا، وقدم له إمكانيات العمل والنضال في إطار يضمن سير الجدلية الاجتماعية.

ويشتمل الميثاق على قسمين:

- قسم يحدد الأسس النظرية.

- وقسم يعرض برنامجًا للعمل السياسى.

ما يهمنا نحن، هو المظهر الماركسى - القومى للميثاق. وبالفعل: "فإنه يربط الصلة بالماركسية باعتبارها علمًا، لكن الفروق تظل كبيرة نظرًا لأن الميثاق يرفض الفلسفة الماركسية، أى المادية الجدلية"^(٣٠).

من السهل أن نفسر هذه الثنائية الأيديولوجية التى تجمع الاشتراكية العلمية بالاشتراكية العربية، بأسباب تكتيكية كما فعل رودنسون^(٣١). لكن ذلك لا يُقلل من أهمية الميثاق لأن قيمته تكمن فى أشياء أخرى:

أولاً، فى الاستنتاجات النظرية الآتية:

(أ) "إن الحل الاشتراكى لمشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى فى مصر، وصولاً ثورياً إلى التقدم، لم يكن افتراضاً قائماً على الانتقاء الاختيارى، وإنما كان الحل الاشتراكى حتمية تاريخية فرضها الواقع

وفرضتها الآمال العريضة للجماهير، كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم في النصف الثاني من القرن العشرين" (٣٢).

(ب) "إن الديمقراطية السياسية لا يمكن أن تتفصل عن الديمقراطية الاجتماعية. إن المواطن لا تكون له حرية التصويت في الانتخابات إلا إذا توافرت له ضمانات ثلاث:

- أن يتحرر من الاستغلال في جميع صورته.
- أن تكون له الفرصة المتكافئة في نصيب عادل من الثروة الوطنية.
- أن يتخلص من كل قلق يُبدد أمن المستقبل في حياته" (٣٣).

وثانياً، في بلورة الصراعات الداخلية والخارجية، وما طرأ على الميثاق من تعديلات أثناء الممارسة.

ولقد كانت السيدة الكشرى محفوظة، محقة في حديثها عن "الأيدولوجيا الرسمية بعد الميثاق" واصفة إياها بأنها اندفاعة نحو اليسار (٣٤). فعلاً، فإن الميثاق بقدر ما كان إيذاناً بفك

الحصار عن العمل السياسى، بقدر ما أثار مجابهات بين مختلف المفاهيم والمواقع الأيديولوجية، فساعد على تطهير يمين لا يزال قويا، وعلى بروز يسار تأثيره فى ازدياد.

ولا شك أن الخصومات الجدالية المتعلقة بتحديد طبيعة الاشتراكية المطبقة فى مصر، لها دلالاتها الكبيرة. ولم يتأخر عبد الناصر عن اتخاذ موقفه إلى جانب اليسار موضحاً رأيه فى هذا الخلاف:

"هناك نقطة تتعلق بالأسس التى نتكلم عنها.. ما هى الاشتراكية بمفهومها بعد ذلك؟ لقد قال الميثاق إن الاشتراكية العلمية هى الصيغة الملائمة لإيجاد المنهج الصحيح للتقدم. وأنا أريد أن أكرر فأتكلم فى هذا الموضوع. لقد قيل إن كلمة الاشتراكية العلمية هى من الكفر وأنها ماركسية، وسمعت أن هذا الكلام، وأظن أن كثيرين منكم سمعوا أيضاً هذا الكلام.. فما معنى الاشتراكية العلمية؟ إننا اشتراكية عربية ولسنا اشتراكية علمية: وهذا الكلام إن دل على شىء فإنما يدل على مغالطة، فمثلاً عندما نتصفح الجرائد فى الصباح، نرى أنها تقول أحياناً إن فرق كرة القدم تخسر، وكى تكسب يجب أن تتدرب وأن

تلعب بطريقة علمية. إن أى فرد، لكى ينجح، يجب أن يسير على طريقة علمية، وإذا كنا نريد اشتراكية سليمة ناجحة، يجب أن تكون بطريقة علمية" (٢٥).

لا نريد هنا تقييم التطور الأيديولوجى للناصرية، لذلك نكتفى بأن نلاحظ بأن دورها فى أدلجة الجماهير قد أدى إلى رفع الحصار عن التفكير السياسى والأيديولوجى، بل وساعد، فى حدود، على استئناف التنظير. وهذا ما يفسر لنا ظهور مجموعة من المحاولات والكتابات ذات قاسم مشترك، هو التطلع إلى تجاوز الماركسية وبلورة أيديولوجيا عربية "أصيلة" (٢٦).

إن "الناصرية - الميثاقية" قد أفسحت المجال أمام حركة فكرية تسعى إلى تركيب مختلف المذاهب داخل أيديولوجيا قومية حريصة على الخصوصية.

وقد كان لنتائج هذه الأدلجة التى قادتها الناصرية تأثير واضح على المجال الثقافى المصرى حيث أصبحت بمثابة حفر بالنسبة للاتجاهات الأخرى، وخاصة بالنسبة للاتجاه الماركسى والاتجاه الليبرالى. وبعبارة أخرى، فإن العصر الأيديولوجى الذى دشنه الميثاق، يسمح باعتبار هذا الانتقال وكأنه: "قطيعة

إيستمولوجية مبدعة لمشاكل جديدة، لم تستطع السلطة حلها بواسطة نص مخصص للاستعمال السياسى المباشر، وكتبه رجل منهمك فى خضم الثورة (٠٠) وقد انتهى البحث النظرى الذى قامت به بعض جماعات من المثقفين المتجمعين حول شخصيات لها نفوذ فى النظام، إلى ظهور مجلات متخصصة مثل الكاتب، والطليلة، والفكر المعاصر^(٣٧).

لاستكمال عناصر هذا المناخ الأيديولوجى الذى أسهم فى توجيه محمد مندور خلال مرحلته الثالثة، سأستعرض بإيجاز أهم أطروحات الماركسية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية.

(د) الماركسيون ومراءاتهم:

فى إطار تتبع العناصر الجوهرية داخل الحقل الأيديولوجى بمصر خلال هذه الحقبة، سيكون من المفيد أن نتحدث عن الماركسيين لا عن الحزب الشيوعى المصرى، لأن تاريخ هذا الحزب لم يكتب بعد بكيفية دقيقة، ولأن تجربته عرفت كثيراً من الانقسامات والخلافات وتغيير القيادات^(٣٨).

ولعل الشيء الأساسي في إضافات الماركسيين المصريين، هو الجهد الذى بذلوه لانتظير وتعميق المفاهيم الفاعلة فى الحقل الأيديولوجى والثقافى، وذلك عن طريق إبراز الخصوصية التاريخية والاجتماعية لمصر، من منظور مادية جدلى. ويرجع تفرد مسارهم، قبل كل شيء، إلى نشأة الماركسية فوق أرض النيل نشأة غير مرتبطة بالأممية، وإلى تطورها بعيدًا عن الماركسية الأرثوذكسية.

سنتوقف، إذن، فقط عند المقولات النظرية الأساسية التى برزت فى كتابات بعض الماركسيين المصريين، نظرًا للتأثير الذى مارسه، بكيفية أو بأخرى، على تطور الأيديولوجية الناصرية (التى أثرت فيهم بدورها).

كان المجال الثقافى، هو الميدان الذى برز فيه الماركسيون المصريون بعد الحرب العالمية الثانية. وكان حضورهم يتجلى فى الجمعيات، وعلى صفحات المجلات والصحف. كانوا فئة من المثقفين القلقين على مصير بلادهم، غير راضين عن الحصيلة الثقافية التى أنتجها الجيل السابق استنادًا إلى ثقافة الغرب الرأسمالى، أو إلى التراث التقليدى والأفكار الوطنية المحدودة..

وكان لجؤوهم إلى الماركسية وسيلة لفهم تاريخ ومجتمع مصر العريقة التى حولتها الأحداث والمشاريع المجهضة إلى متاهة مُضِيعَة. وفى هذا ما يُفسر لنا، جزئياً، لماذا أعطى الماركسيون المصريون الأسبقية للعمل الثقافى.

إن الموضوع الأساسى التى شغلت مجموعة من المؤرخين الماركسيين المصريين، منذ الأربعينيات، هى مراجعة طرائق التحليل التى سلكها مؤرخون غربيون مُتمحورون حول ذاتهم، أو ماركسيون "تقليديون". ونتيجة لذلك التحليل، كانت مصر تُعتبر مجتمَعاً إقطاعياً، نصف مُستعمر، فكانوا يستخلصون من ذلك أن العمل السياسى الممتد على الطبقة العاملة غير ممكن، إذ لا بد من الانتقال إلى الرأسمالية لتتسأ هذه الطبقة.. وإذن، حسب منطق أولئك المحللين تكون "دولة إسرائيل" فوق أرض فلسطين، هى الدولة الرأسمالية الوحيدة فى المنطقة التى تجب مساندتها لأنها متقدمة "تاريخياً" على مصر الإقطاعية^(٢٩).

دحضُ هذه التحليلات وعواقبها الخطيرة، أنجزه إبراهيم عامر فى كتابة المهم: "الأرض والفلاح، المسألة الزراعية فى مصر"^(٤٠)، نشره سنة ١٩٥٨، ولكن فصوله وأفكاره كانت

متداولة قبل ١٩٥٢. أوضح إبراهيم عامر أنه لا يمكن وصف مصر القديمة بأنها بلد إقطاعي لانعدام الملكية الفردية للأرض (وهي صفة من صفات الإقطاع كما هو معروف في أوروبا)، بل كانت الدولة وحدها، ممثلة في فرعون أو السلطان، هي التي كانت تملك الأراضي الزراعية. وبدلاً من ذلك، اقترح وصفها بـ "إقطاعية شرقية" على نحو ما لاحظ ذلك ماركس، وباعتبار أن هذا النظام الاقتصادي كان قائماً على الري الاصطناعي، وعلى انعدام الملكية الفردية، ومركزية سلطة الدولة في الزراعة..

والأطروحة الثانية التي دافع عنها هذا الكتاب، تتصل بظهور الملكية الفردية في المجال الزراعي خاصة بعد الانتقال إلى مرحلة رأسمالية مستتدة على الملكية الخاصة للأرض، ومدعمة من قوى الرأسمالية العالمية يوضح ذلك إبراهيم عامر، قائلاً:

"وبهذه المناسبة، نرى أنه من الضروري أن ننوه هنا بأن الذين يقولون إن الرأسمالية قد نشأت في مصر بسبب فرضها من الخارج فقط، لم يدرسوا، في الواقع، العوامل الداخلية، الدراسة الكافية. فلقد كانت أسباب نشأة الرأسمالية كامنة في

مصر قبل التدخل الخارجى، وكانت تلك الأسباب تتخذ شكل .
تطور الاقتصاد الزراعى المصرى من اقتصاد طبيعى إلى
اقتصاد للسوق، وتتخذ شكل نمو المدن الصناعية والتجارية
المصرية، وحاجتها إلى الحاصلات الزراعية. كما نرى أنه من
الخطأ قياس تلك الأسباب بالمقاييس الاجتماعية دون المقاييس
الاقتصادية، واستبعاد العوامل الداخلية بحجة أن البورجوازية
المحلية لم تكن ترغب فى القيام بثورتها ضد "الإقطاعية"، فإن
تلك الحجة تضع العربية أمام الحصان، لأن الأصل فى التطور
هو مدى نمو العوامل الاقتصادية الجديدة، وليس مدى رغبة هذه
الطبقة أو تلك فى القيام بالثورة"^(٤١).

والإضافة الأخرى للماركسيين المصريين، تتمثل فى تطوير
منهج التحليل الثقافى والنقدى، وذلك بإخراج إشكالية الثقافة
والأدب من دائرة التجريد والتعميم، ووضعها فى أفق اجتماعى
يعتمد على تحديد العلاقة بين الإنتاج الأدبى وبين الطبقات
الاجتماعية والمرحلة التاريخية. ولا شك أن كتاب "فى الثقافة
المصرية"^(٤٢) لمحمود أمين العالم، ود. عبد العظيم أنيس، يشكل
معلماً بارزاً فى تاريخ الثقافة والنقد العربيين، لأنه صفى

الحساب مع مفاهيم ومناهج جيل الرواد، تلك المفاهيم المغرقة في الذاتية والانتقائية، وحدد إطاراً جديداً من شأنه أن يسعف النقد على دراسة الظاهرة الأدبية دراسة موضوعية. على النقيض مما كان يكتبه طه حسين والعقاد والمازني وهيك، من انطباعات وخواطر ووجهات نظر مستوحاة من مطالعاتهم، جاء كتاب "في الثقافة المصرية" بمنهج واضح وقضايا محددة: "ونحب أن نستخلص مما سبق أن ذكرناه، الأمور الآتية: أولاً، إن مضمون الأدب في جوهره، أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

ثانياً، إن الصورة الأدبية أو الصياغة، عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره، وتنمية مقوماته. ثالثاً، إن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية.

رابعاً، إن النقد الأدبي، على هذه الأسس السابقة، ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات. وبهذا، يصبح الكشف على

المضمون الاجتماعي ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبي مهمة واحدة متكاملة.

خامسًا، ومن هذا، نقرر كذلك أن العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون لا تكون علاقة متآزرة متسقة، إلا في الأعمال الأدبية الناجحة^(٤٣).

وفي سنة ١٩٦٢، قدم أنور عبد الملك تحليلًا جيدًا مبنيًا على المفهوم الطبقي، من خلال كتابه "مصر مجتمع عسكري" وفيه قدم تفسيرًا ملتحماً للصراعات والتحويلات الاجتماعية التي عاشتها مصر طوال السنوات الثلاثين الأخيرة. والواقع أن هذا الكتاب يسهم في بلورة منهج ماركسي "متفتح"^(٤٤) لا يختزل تاريخ شعوب العالم الثالث إلى مجرد خطاطات مستقاه من دراسة تاريخ المجتمع "المتحضرة" بل يوجه الاهتمام إلى الخصوصية النوعية عند بلدان القارات الثلاث، وإلى ما يميز عمق حقلها التاريخي.

وهناك ماركسيون آخرون قدموا تفسيرًا متشددًا للتجربة الناصرية، وأدانوها انطلاقًا من تحليل صارم للطبقات ولإنجازات السلطة^(٤٥).

ورغم ما تميزت به هذه الدراسات من قوة وصراحة، فإنها لا تكاد تعتبر إمكانيات تحريك الجدلية وبلورة الأفاق التي حملتها التجربة الناصرية.

مهما يكن، فلا جدال فى أن حضور الماركسيين المصريين، قد أصبح ملحوظاً فى الحقل الأيديولوجى والثقافى منذ ١٩٤٤، كما أنه أثر تأثيراً كبيراً بعد ١٩٥٢، فى تطوير الفكر والأدب. يشهد على ذلك انتشار مجلتى: الطليعة والكاتب فى مصر وفى مجموع الوطن العربى، وهما مجلتان شارك فى توجيههما الماركسيون والمتمركسون والقوميون التقدميون، سعيًا إلى بلورة نظرية للثقافة القومية المتحررة من الظلامية ومن الفكر التيوقراطى.

(هـ) الواقعية الاشتراكية على الطريقة المصرية:

لن نتوقف عند تفاصيل النشأة التاريخية للواقعية فى الأدب المصرى المعاصر، وإنما سنبرز التضاريس المكونة لهذا الاتجاه الذى استقطب محاولات الكتاب والنقاد واهتماماتهم بعد سنة ١٩٥٢، وأصبح أفقاً محتملاً لتجاوز تركيبى يستمد مادته

من خصوصية التجربة الأدبية في مصر، ولكنه يندرج تحت
تنظيرات "الواقعية الاشتراكية"، بالنظر إلى الترابط الواضح بين
الحلقين الثقافي والسياسي، وبالنظر إلى أن الميل للأدلة
الموحدة، كان يدفع باتجاه بلورة مذهب أدبي مساوٍ لمرحلة
التحرير وبناء الاشتراكية. لكن من المعروف أن المدارس
الأدبية أكثر الأشياء استعصاءً على التصدير أو الاستيراد،
خاصة عندما يتعلق الأمر باتجاه له جذوره التاريخية العميقة،
ومرتكزاته الفلسفية والأيدولوجية. وهذا ما سيتضح من خلال
عرضنا لتلك المراحل.

١ - بذور الواقعية وثقالتها :

إذا استثنينا الشعر الذي نعر فيه، منذ نهاية القرن الماضي،
على قصائد لها مساس بالمجتمع وبالقضايا الوطنية (البارودي،
وعبد الله النديم) فإن بذور الواقعية، المتأثرة برؤى كبار الأدباء
الواقعيين الأوروبيين والروسيين، قد اختارت تراثها في الرواية
والقصة والمسرحيات^(٤٦). وهكذا، نجد حتى في الأشكال
"الانتقالية" من المقامة إلى الرواية (مثل ليالى سطيح لحافظ

إبراهيم، وحديث عيسى بن هشام للمويلحي) لوحات "واقعية" تتحو إلى وصف العادات والأخلاق والعلائق الاجتماعية، متوخية من وراء ذلك نوعاً من النقد الاجتماعي - الأخلاقي. وبانغراس الرواية والقصة والمسرحية، كأجناس أدبية تستجيب لتطلعات جمهور "متعلم" تعليمًا عصريًا، أخذت اتجاهات ومنظورات الكتاب والمترجمين تمتد من الرومانسية إلى الواقعية، مروراً بالقصص التعليمي، وبالروايات البوليسية والغرامية المسلية^(٤٧).

وعلى صعيد النقد النظري، ربما كان سلامة موسى من أبرز الأصوات التي بادرت على الدعوة لفهم الواقع فهماً علمياً والاستفادة من تطور العلوم، والتوجه نحو المستقبل بدلاً من تقديس الماضي. إن كتاباته، في مجال الأدب والنقد، رغم نغمتها التبشيرية وأحكامها التعميمية، كانت من أهم المواقف التي دعمت فكرة "الأدب للشعب"^(٤٨).

ومنذ ظهور رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٧، عزز الاتجاه الواقعي موقعه، ذلك أن التبدلات الاجتماعية في مصر الساعية إلى التحديث واقتباس مظاهر العصرية، قد ساعدت على انتشار الأدب - المرأة - الذي

يحاول عكس هذا الواقع الجديد. ولكون اهتمامات النقد الأدبي انصرفت، خلال فترة ما بين الحربين، إلى دراسة الشعر والتراث، فإن دراسة الأسس النظرية للأجناس الأدبية الجديدة لم تكن تحظى بعناية النقاد. ومن ثم فإن الإنتاج القصصى والروائي كان أكثر غزارة من التحليل النقدي.

وعند انتهاء الحرب العالمية الثانية، ظهر اتجاهان واقعيان متميزان: أحدهما متعطش إلى التبرجز، ومرتبطة بالطبقة الصاعدة المكونة أساسًا من الرأسماليين "الوطنيين". وقد اهتم هذا الاتجاه بوصف العادات والسلوكيات الجديدة، وبتقديم صورة "وردية" لهذا الواقع المستجد^(٤٩). والاتجاه الثانى، أكثر وعيًا بالصراعات وبآلامها، فكان يجهد فى رسم فُسيفساء الطبقات الخاضعة للاستغلال وإبراز العلائق الاجتماعية المتشابكة حتى يُسهم فى بلورة وعى تلك الطبقات. وهذا الاتجاه الثانى لم يكن هو السائد فى القصة والرواية والمسرح، إذا ما قُورنت بـ "الأدب الوردى" المنتشر والمدعم من جانب الطبقة البورجوازية.

٢- خصومة جادة حول الواقعية :

على أن واقعية ما قبل سنة ١٩٥٢، كانت تكتسب قيمتها من محاولاتها ومن تميزها عن بقية الإنتاجات الرومانسية الدامعة أو المدغدة للعواطف والمراهقين. لم يكن وعيها الشكلى والمضمونى قد اكتمل لكن صدقها واهتمامها بالشعب "المنسى" أتاح لها أن تشكل أفق التغيير فى ميدان الكتابة الأدبية. لذلك فإن الأصوات التى بشرت بالواقعية لم تكسب الرهان إلا فى الحقبة التالية^(٥٠). فعلاً، منذ ١٩٥٣، بدأت تتجمع الشروط لطرح خصام نقدى عنيف حول غاية الأدب وعلاقته بالمجتمع وبالواقع.. بدأ ذلك عندما أسند المسئولون فى الحكم الجديد، رئاسة تحرير الصفحة الأدبية للجمهورية إلى ناقد ملتزم هو لويس عوض الذى اختار شعاراً للصفحة، عبارة: الأدب فى سبيل الحياة.

وكان الجيل الجديد، جيل ١٩٤٦، قد بدأ يحتل مكانته فى حقل الأدب، وعلى رأسه عبد الرحمن الشرقاوى، ويوسف إدريس، ونعمان عاشور.. لكن الحدث الأساسى آنئذ، هو بداية خصومة جدالية كبيرة بين ناقدتين شابيين هما: محمود أمين

العالم، وعبد العظيم أنيس، وبين شيخى الأدب: طه حسين وعباس العقاد. والواقع أن هذه المواجهة بين جيلين تتعدى الإطار العادى للخصومات الظرفية، ذلك أن ظل جيل الأساتذة (١٩١٩) استطال ولم يبدُ أن له نهاية.. فكان الجميع يحس بأن هؤلاء "العمالقة" قد أصبحوا عائقاً أمام تطور الأدب المصرى والعربى على السواء. فهم قد تحولوا إلى كتّبة محافظين، يحتقرون محاولات الأدباء الشباب، ويجدونها مفتقرة إلى النضج، ولا ينظرون إلى الأدب إلا من خلال التحديات والتعريفات الكلاسيكية التى لقنتهم إياها ثقافتهم الرفيعة - ومن ثم كانت "ليبراليتهم" (الخاصة كما أوضحنا ذلك من قبل) تدفعهم إلى الدفاع عن الشكل مؤثرين إياه على كل مضمون جديد يبتدع شكلاً مخالفاً لما ألفوه. لهذا كان كتاب "فى الثقافة المصرية" بمثابة تصفية حساب مع نقاد جيل الرواد، فقد أعطى تحديداً مغايراً للثقافة وللواقعية ولعلاقة الصياغة بالمضمون، مع تطبيقات على نماذج من الأدب المصرى تبرز جدلية الأدب واختلاف أشكاله ومضامينه تبعاً لنوع الرؤية التى يصدر عنها المبدع. وقد احتلت الواقعية محوراً أساسياً فى هذا الجدل، فنجد أحد الناقدين الشابين يفسرها على النحو التالى:

"فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب في مصر، مثلاً، لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلاً، إذا كان قد نشأ في القرية، أو على الحياة في القاهرة إذا كان أديباً قاهرياً، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم ملم متكلم للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بيئة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه"^(٥١)..

إن إعادة النظر هذه، في النقد "الكلاسيكي" لجيل الأساتذة، كان تعبيراً في الآن نفسه، عن إرهاصات لصراعات حادة في المجال الثقافي والأيدولوجي، لم تلبث أن أخذت ثقلها وصورتها الواضحة. وسرعان ما شارك العديد من النقاد في هذه الخصومات والمجاببات الملتهبة. ويهمنا أن نشير إلى موقف ناقدَيْن بارزَيْن هما لويس عوض وعبد الحميد يونس اللذان ساندَا الناقدَيْن الشابين عندما اتهمهما طه حسين "بالدعوة لتحريق الكتب وهدم الأهرام" "بقصد تدمير التراث" لمجرد دعوتهما إلى ضرورة التزام الأديب بقضايا العصر"^(٥٢).

وفى الفترة نفسها، نشبت معركة ثانية بين محمد مندور ولويس عوض من جانبين وأنصار الأدب الهادف من جانب آخر، واستعمل مندور سلاح السخرية فكان يدعوهم بأصحاب "الأدب الهاتف" لأنهم غالوا فى الدعوة لتسخير الأدب لأهداف مباشرة. وجميع هذه الخصومات الجدالية كانت تُعزز مفهوم الواقعية وتُعمق أبعادها وأسسها.

٣- اكتشاف الواقعية الاشتراكية:

نعلم أن مصطلح الواقعية الاشتراكية صادق عليه المؤتمر الأول للكاتب السوفيتى سنة ١٩٣٤، لتحديد المذهب الأدبى الذى يجب على الأدباء أن يستوحوه فى جمهوريات الاتحاد السوفيتى على اختلاف لغاتهم. وقد لعب مكسيم جورجى دوراً كبيراً فى شرح هذا المذهب استناداً إلى التراث الأدبى الروسى، وعلى ممارسات الكتاب الثوريين قبل وبعد ثورة أكتوبر ١٩١٧. ومنذ المؤتمر الثانى سنة ١٩٥٤، حدثت تطورات مهمة داخل الحقل السياسى والأيدىولوجى والثقافى بالاتحاد السوفيتى، وفى طليعتها زوال الستالينية وبدء مرحلة ما يعرف بنزوان الجليد. وكل هذه

الالتباسات، قرنت مفهوم الواقعية الاشتراكية عند الكثيرين بمفهوم حزبي ضيق يريد أن يُحيل الكتاب والشعراء إلى "مهندس أرواح" كما كان يريد جدانوف. والواقع أن ما كتبه جوركي ونقاد سوفياتيون آخرون^(٥٣)، يكشف عن أسس أعمق لهذا الاتجاه، ولا يختزل الإبداع لمجرد عملية دعائية أو تعبير سطحي عن المنجزات. لقد جاء اتجاه الواقعية الاشتراكية نتوياً لعدة ممارسات، وتطوراً لمفهوم الأدب بترابط مع نظرية التغيير الاجتماعي وخاصة في الاتحاد السوفيتي. وهذا ما جعل جوركي يقول في تقريره أمام مؤتمر الكتاب الأول: "إننا نعيش في عصر تُعاد فيه جذريا صياغة طريقة الحياة القديمة، ويستيقظ الإحساس بالكرامة لدى الإنسان الذي يدرك أنه قوة تُغير العالم فعلاً"^(٥٤).

وفي مجال أدبنا العربي، كثيراً ما حُف الالتباس نفسه بالواقعية الاشتراكية، لأن النصوص الأساسية لم تكن قد ترجمت بعد، ولأن الكتابات النظرية في الموضوع اقتصرَت على بعض الصحف والمجلات. ولعل مقالات الأستاذ حسين مروة التي كتبها سنة ١٩٥٤ بعد حضوره المؤتمر الثاني لكتاب الاتحاد

السوفيتى والتى جمعها فيما بعد فى كتاب صدر بالقاهرة سنة ١٩٥٦^(٥٥)، من أسبق التعريفات المنورة فى موضوع الواقعية الاشتراكية. فقد عرض المؤلف فحوى المناقشات التى دارت حول الواقعية والانتقادات التى وجهت لبعض الكتاب الذين أفرغوا المذهب من جوانبه الثرة، ولخص الانتقاد الذى وجهه إيليا إهنرنبورج للأدباء الذين يصورون أبطالهم ناسًا كاملين لا نقص فيهم، مع أن فى المجتمع السوفيتى كثيرين يُعانون من النقائص والتناقضات والسلبيات..

وفى سنة ١٩٥٦، سافر محمد مندور إلى الاتحاد السوفيتى والبلدان الاشتراكية، وأمكنه أن يتعرف على تطور الأدب هناك، وعلى مذهب الواقعية الاشتراكية^(٥٦). وقد دار بينه وبين الروائى السوفيتى المعروف سيمونوف حوار أوضح له العناصر الأساسية فى هذا المذهب الأدبى^(٥٧) وكان له بعض التأثير فى توجيهه خلال مرحلة النقد الأيديولوجى ومن ثم تلك المقاييس التى كثيراً ما يستحضرها مندور عند تقييمه للأعمال الأدبية: التفاؤل والإيجابية، والالتزام.

هناك حادث مهم عضد التيار الواقعى فى الأدب المصرى الحديث، ونقصد العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦. ذلك أن إسهام

الأدب فى التعبئة للمعركة، جعل الكتاب والشعراء يجنحون إلى استقاء مادتهم من الواقع فى كل مظهره، والتركيز على إبراز البطولات، ومن ثم كثرت الإشارة، فى فورة المد القومى واحتداد الكفاح ضد التغلغل الإمبريالى، إلى الواقعية الاشتراكية. وكان من نتائج ذلك، مغالاة بعض النقاد فى الفهم الحرفى، لدرجة أنهم كانوا يعترضون على كل الأعمال الأدبية المنطوية على نزعة تشاؤمية أو موقف سلبى. وأحسن مثل على ذلك تلك الخصومة الجدالية التى نشبت عندما نشر يوسف إدريس مسرحيته: اللحظة الحرجة، وفيها يصور لحظة خوف وجبن استولت على أحد الأدباء أثناء المعركة ضد العدو. لقد ألح النقاد على ضرورة "إيجابية" البطل، وبخاصة فى فترات الخطر^(٥٨). وسرعان ما اكتسح "الأدب الملتزم" الساحة وخاصة فى مجال الشعر والمسرح، بل إن الكثيرين من الروائيين "هاجروا" إلى الخشبة، أمثال عبد الرحمن الشرقاوى، ويوسف إدريس. عوامل كثيرة أفضت إلى تعاظم الواقعية فى الأدب المصرى منذ قيام ثورة ١٩٥٢، وكان طبيعيا أن يبرز على السطح مفهوم الأدب الملتزم، والواقعية الاشتراكية، كمصادر استحياء بعد أن ظلا مطموسين أو كامنين فى الظل خلال سيادة

الأدب "المتحرر" .. لكن الواقعية على الطريقة المصرية تختلف كثيراً عما وُجد عند الأدباء السوفييت، تتظيراً وإبداعاً. فهي لم تتحدر من أيديولوجيا شاملة تخطط لطراز مجتمعي متكامل يشرع في إنجازه بعد الاستيلاء على السلطة. وخصوصية التجربة في مصر، هي التي جعلت الدولة الناصرية تأخذ موقفاً "محايداً" تجاه الاتجاهات الأدبية والفنية المتصارعة في الحقل الثقافي. وسواء كان هذا الموقف من الدولة مقصوداً أو نتيجة انشغال بما "هو أهم" فإنه كان إيجابياً بقدر ما أتاح ميلاد الأدب المصري الجديد، عبر صراعاته ومعاركه مع القديم. إلا أن بطء تحويل البنيات الاقتصادية والاجتماعية، وما رافق ذلك من التباس وتردد أحياناً، ومحدودية المشاركة الفعلية للجماهير، كل ذلك سمح للقديم أن يُعاود رفع الرأس، تسعفه في ذلك أيديولوجيا ماضوية تيوقراطية.

والواقع أن "الميثاق" لا ينص على أي مذهب أدبي رسمي، وإنما يكتفى بالحديث عن "ثورة ثقافية" قائمة على العلم في خدمة المجتمع^(٥٩). وعلى صعيد الأجهزة الإدارية للحقل الثقافي، كان هناك عدد كبير من أنصار المحافظة والفكر التقليدي؛ خاصة في المجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية^(٦٠).

وبعد صدور الميثاق، عاد الصراع محتدماً بين الاتجاه المحافظ المتشعب بالفكر اللاهوتي، وبين اليسار الناصري والماركسي من جهة ثانية. ويمكن القول بأن هذه الخصومات الجدالية التي عرفها الحقل الثقافي، كانت تعكس، بشكل ما، الخلافات الموجودة داخل أجهزة الحكم الناصري.

وكان الشكل الرئيسي لعودة الفكر اليميني، هو إحياء مجلتيْن ظهرتَا سنة ١٩٤٠، وهما "الثقافة" و"الرسالة". وطوال المدة الفاصلة بين ١٩٦١، و١٩٦٤، استُعملَ هذان المنبران لتشويه محتوى الميثاق، ولمهاجمة مؤيديه من الكُتُب والشعراء. كانت هذه الأقسام الرجعية تهاجم الطابع العلماني للميثاق، وتعرض على تحرير المرأة وعلى المساواة بين الجنسين، "ووصمُوا كل تأثير بالقيم الثقافية أو الاجتماعية أو السياسية الغربية، بأنه تعاون مع "الصليبية" الجديدة (!) وأعلنوا أن العروض العربي والبلاغة العربية شيء مقدس، وأن مَنْ يُجرى عليهما التجارب يدخل في عداد الكفار" (٦١).

رغم أن هاتين المجلتين، والتيار المساند لهما، لم تتَّجحا في الانغراس من جديد وسط الجمهور القارئ بسبب تحالف التحليل وضيق الأفق، فإنهما قد عبرتا عن أيديولوجيا مضمرة لم تستطع

التحولات الفوقية أن تذيبها. ولا مرء فى أن السلطة الأيديولوجية، بوصفها عامل التحام، لا تستطيع أن توجه الممارسات الاجتماعية والثقافية، إلا عندما تغدو مهيمنة من خلال طبقة سائدة تتجح فى تمرير أيديولوجيتها بدون الاعتماد على الفرض والقسر. انطلاقاً من هذه الملاحظة، نستطيع أن نفهم تجدد الصراع فى مصر بعد المصادقة على الميثاق: ذلك أن الإجراءات الإدارية والقرارات لا تستطيع وحدها أن تحسم الصراع بين الأيديولوجية الجديدة، والأيديولوجيا التى لا تنتهى إلا لتبدأ من جديد.

تأسيساً على هذه الملاحظات، قد نفهم بكيفية أفضل، تحولات الواقعية "الاشتراكية" فى مصر، فمنذ سنة ١٩٦٤، لوحظت عودة الأدب السوداوى الكئيب، وبدأت تتلاشى الصور الطافحة بالحياة والتفاؤل ليخلفها اللجوء إلى التأملات الصوفية، والقصائد الأسبانية الحائرة بين الأرض والسما. إن كثرة الرموز تكاد أحياناً تلغى مكونات الواقع^(٦٢).

ولو أردنا أن ندفع التحليل إلى أمام، معتبرين جيل ١٩٤٤ كمفصل جامع بين مرحلتين لوجدنا أن الجيل الجديد من الكتاب، أولئك الذين أطلوا على العالم قبيل ثورة ١٩٥٢، وبدأوا يكتبون

منذ ١٩٦٤، ليس جيلًا راضيًا مطمئنًا يَعمُر نفسه التناول، بل هو أيضًا جيل قلق، ممزق، تطفح كتاباته بالمرارة والغربة والسخرية الدامعة.. ألا يكون من الأصح أن نقول بأن الأمر لا يزال يتعلق بالواقعية الانتقادية لا بالواقعية الاشتراكية؟ (٦٣).

العنصر الأيديولوجي في كتابات مندور

يتبين من قراءة النص الذي كتبه مندور بعنوان: "المنهج الأيديولوجي في النقد"، انعدام الدقة في استعمال المصطلحات والمفاهيم، مما أدى إلى انفلات الخيوط الرابطة بين مختلف المراحل التي مر بها مشروعه النقدي.

والسبب الأساسي لهذا الالتباس راجع إلى كون مندور لم يحدد ما يقصده بمفهوم أيديولوجيا، مما جعل هذا النص مُغرقًا في التعميم، فهو عندما يشير إلى الوجودية والاشتراكية لا يتعدى مستوى المبادئ العامة التي تُعطى الأولوية لمفهوم الأدب الملتزم بدون أن يوضح نوعية الالتزام وخلفياته..

حتى يتسنى لنا أن نفهم كيف انتهى مندور إلى منهجه الأيديولوجي الغائم القسّمات، سنحاول تجلية تطور العنصر

الأيدولوجى من خلال أعماله، بترابط مع ميكانيزم الحقل الثقافى والمناخ الأيدولوجى العام، السائد آنذاك.

(أ) مفهوم وضعى للتاريخ:

سبقت الإشارة فى الفصل الأول إلى البصمات القوية التى خلفها منهج كوستاف لانسون على المرحلة النقدية الأولى لمندور، خاصة فيما يتصل بالإطار العام للمنهج التاريخى التآثرى.

ومن المعلوم أن لانسون جد متأثر "... بالمفهوم الوضعى الآلى والمتفائل فى الوقت نفسه، ذلك المفهوم الذى كان يحتضنه علماء عصره عن العلم: أى ملاحظة وتسجيل الأحداث التى سيتيح تراكمها الوصول إلى حقيقة شاملة..."^(٦٤).

ليس من الضرورى أن نفترض وجود الرؤية التاريخية نفسها عند مندور، إلا أننا نلاحظ، من خلال كتاباته فى المرحلة الأولى، تشابهاً مع المفهوم التاريخى عند لانسون. وواضح أن تطبيق المنهج اللانسونى يقضى بنا فى النهاية إلى آفاق قريبة من آفاق الذى يتخذون من الوضعية نقطة ارتكاز.

تبرز هذه الصلة بوضوح تحليلنا للأسس التاريخية التي اعتمد عليها مندور في كتابه: النقد المنهجي عند العرب. إنه، منذ البداية، يحدد منهجه بالمنهج التاريخي المعارض للمنهج الأرسطي المبني على المنطق الصوري. وفي نظره، أنه لكي نفهم جيدًا النقد العربي، يلزم الأخذ بالمنهج التاريخي، وبذلك سيكشف لنا.. "أن النقد الأدبي نشأ عربيا وظل غريبا صرْفًا، وذلك لأن أساس كل نقد هو الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في النفس بطولة ممارسة الآثار الأدبية. والنقد ليس علمًا ولا يمكن أن يكون علمًا، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم"^(٦٥).. ولا يتردد مندور في إقصاء التيار النقدي الذي حاول وضع "علم للشعر" و"علم للنثر" (قدامة بن جعفر)، لأنه تيار إغريقي النزعة..

نتيجة لذلك، يصبح المقياس المفضل عند مندور، هو الارتباط بالتراث الأدبي "الصافي"، والحكم المعطل، والوضوح. بل يمكن القول بأنه عندما اختار الأمدى وعبد العزيز الجرجاني كأفضل نقاد عرب قدامى، كان يرى فيهما تركيبًا ناجحًا للفكر العربي وللتقافات الأخرى.

لكن يظهر لنا أن هذه الخلاصة التي انتهى إليها مندور، تستجيب لميل شخصي أكثر مما هي حصيلة فحص مُتأن للمعطيات الثقافية والتاريخية التي شرطت تطور النقد العربي القديم. ويرجع هذا النقص في التقييم إلى المنهج التاريخي الوضعي الذي اتبعه مندور. وبالفعل فإنه يُفصح في مواضع مُتعددة، عن اتجاهه الوضعي، لذلك عند بعض الأمثلة الموضحة لما نقول:

في حديث عن ابن قتيبة الذي عالج موضوع القدماء والمحدثين "بعين العدل" محلاً أشعارهم على قدم المساواة، ينتقد مندور موقف ابن قتيبة بهذه الحجة الواضحة التهافت:

"وهذه النظرية المجردة إن صحت أمام العقل، فهي لا تصح أمام الواقع كما يُبصرنا به تاريخ الأدب العربي، وإنما كانت تصح لو أن الشعر العربي استطاع أن يُفلت من تأثير الشعر القديم، ولو أن نزعة ابن هانئ ومدرسته استطاعت أن تغلب فتتجو بالشعر من التقليد ليظل حياً إنسانياً، بعيداً عن الصنعة والتجويد الفني، يقتصر عليهما جيده، ويسقط الباقي في التصنع المعيب الفاسد. فأما وقد انتصر مذهب القدماء، فمن

الواضح لكل ذى بصر بالشعر، أن قديم الشعر العربى - أعنى الشعر الجاهلى والأموى - خير من الشعر العباسى وما تلاه إلى يومنا هذا" (٦٦).

إن هذا الحكم من جانب مندور يبعث على الاغتراب، لأن نص ابن قتيبة المشار إليه، يُعبر عن إحدى وجهات النظر النادرة للنقاد "الخلص"، التى تساند التجريد الشعرى. وليس من تفسير لهذا الموقف سوى تقيد مندور بحرفية المنهج التاريخى وتطبيقه تطبيقاً سطحياً مما دفعه إلى الاعتقاد، فى هذه المرحلة، مثله مثل لانسون، بأن التجديد لا يكون ممكناً إلا على أساس من التمسك بأيام البداوة وبما أنتجته "النفوس الوحشية الغفل القوية". ومن ثم نجده يفضل نماذج النقاد الذين يُكرسون "ذخيرة استمرارية" مثل: ابن المعتز، والآمدى، والجرجانى.

والواقع أن مندور عندما يتحدث عن المنهج التاريخى، فإنه يفهمه بطريقة جد خاصة. فعلى امتداد صفحات الكتاب لا نعثر على أى تحليل للوضع التاريخى أو الاجتماعى الذى أنجب هؤلاء النقاد ووجه كتاباتهم بدلاً من ذلك، يكتفى مندور بأن يعرض، حسب الترتيب الزمنى، ملخصاً لأفكار النقاد العرب

الكبار ابتداء من ابن سلام، أى القرن الثالث الهجرى. وبمجرد شروعه فى الحديث عن الأمدى، ندرك أن المنهج التاريخى معناه عند مندور، التسليم بوجود نشوءية تتطور وترتقى من الفج إلى الناضج. لكن هذا النضج أخذ فى الاندثار منذ نهاية القرن الرابع الهجرى عندما ظهر كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى الذى حول النقد إلى بلاغة. وحينما نسأل مندور: كيف تُفسر الكتابات النقدية الناضجة لأبى العلاء المعرى وعبد القاهر الجرجانى، وهما متأخران عن أبى هلال؟ يجيب: إنهما استثناء يؤكد القاعدة، فإذا عجز تيار أبى هلال عن اكتساح المجال فى القرن الخامس، فذلك بفضل موهبة أبى العلاء وسلامة ذوق الجرجانى^(٦٧)! الحقيقة أن هذا المنهج التاريخى المفتقر للتاريخ، هو الذى يوفر لمشروع مندور "التحامه" ويخفى ثغراته: ذلك أنه بدون تجلية العلاقات القائمة بين الثقافة والمجتمع العربى منذ القرن الثالث الهجرى، وبدون إبراز ميكانيزم التغيير التاريخى، تصبح كل محاولة لإعادة رسم حركة النقد، تتعثر فى السكونية وفى الافتراضات التبسيطية.

هكذا يصبح تاريخ النقد العربى عند مندور ذخيرة من المعلومات والاتجاهات يُبحثُ بين ثناياها عن أحداث وأمثلة

لتأييد تأويل ما، أو تفضيل اتجاه على اتجاه. وتجد مندور، عن وعى أو بدون وعى، يدافع عن المقاييس والأذواق المطابقة للتقاليد العريقة^(٦٨)، فيعمد في مرات عديدة إلى إطراء القديم لأنه واضح، خال من التعقيدات، صادر عن طبع أصيل". وهذا الموقف يدفعه إلى اعتبار أبي نواس وأبي تمام وقدامة، وجميع الذين حذوا حذوهم، ظاهرة هامشية عاجزة عن أن تُخصب حركتنا الأدبية المعاصرة.

وفي اعتقادنا أن الطريقة التي سلكها مندور في كتابة النقد المنهجي عند العرب، لدراسة تراث النقد العربى، قد عملت على ترسيخ قيم "مقدسة" في مجال الأدب العربى، أكثر مما سلطت أضواء جديدة على الاتجاهات والتيارات الكفيلة بإغناء محاولات التجديد الراهنة. ذلك أن تاريخ النقد وتاريخ الأدب قد تحكمت في تقييمها عوامل ظرفية متصلة بالصراعات السياسية والثقافية، وطُمست الكثير من المحاولات والقيم الفنية والنقدية التي خرجت عن "المألوف" وتفاعلت مع الثقافات الوافدة على الثقافة العربية.

وتتجلى محدودية منهج مندور في افتراضه لاستمرارية ثابتة بين الماضى والحاضر. لذلك فإن إعادة تركيب تاريخ النقد العربى انطلاقاً من أحكام قيمة مُسبقة، وبدون موضعه في

المنظومة العامة التي توجه مختلف مستويات حضارة ما، ستؤدي حتمًا بالمؤرخ إلى إسقاط رؤيته الأيديولوجية الخاصة على عالم مُختزل يفتقر إلى توضيح شروطه المعقدة^(٦٩). يمكن القول، إذن، بأن المنهج الذي أراده مندور تاريخيًا ومضادًا للأرسطية، لم ينج من تحايلات المنطق الصوري: ذلك أن حرص مندور على اللاتناقض ووحدية السبب، جعله يُعرض عن أى طريقة للتفكير صادرة عن استجلاء الالتباسات والمزاوجة بين المتناقضات، وبذلك يصبح التغير فى هذه الحالة، معتمدًا فقط على تراكم الأحداث والوقائع، لخدمة تطور "عاد".

(ب) التطورية والسياق التاريخي :

من التناقض، محاولة فصل الوضعية عن التطورية باعتبارها مفهومًا معينًا للتاريخ. وبالفعل "فما دام من المسلم به أن التغير يتم بواسطة التطور، فإن التفسير سيعتمد أكثر على علاقة تطابق الأعمال أو الظواهر مع عناصر سابقة لها"^(٧٠). لكننا ارتأينا فصل هذين المفهومين حتى نتمكن من الوقوف بدقة على المسار الأيديولوجي لمندور، ثم على نظرته للعالم المبنية على مكونات وثيقة الترابط.

كما أوضحنا من قبل، فإن الفترة الممتدة من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٢، تمثل في حياة مندور بحق، اللحظة البراكسية التي حددت مشاريعه ومواقفه داخل الحقل الثقافي. ومن الممكن اعتبار المفاهيم الأيديولوجية. التي وجهت نشاطه خلال هذه الحقبة التي عاشها باتصال مباشر مع تاريخ مجتمعه المتحول، بمثابة القاعدة التي ارتكزت عليها آفاق وحدود تطوره اللاحق. ما هي الرؤية التي يمكن استخلاصها من مقالات مندور الاجتماعية والسياسية المنشورة إلى حدود سنة ١٩٥٢؟ إن هذه المقالات هي، كل شيء، قران بين المعرفة والممارسة، لأنها تنطلق من موضوعات ومشاكل تطرحها الحياة اليومية وتحاول أن تحللها على ضوء المعرفة والخبرة مع اتخاذ موقف من الصراعات الدائرة. فهي كتابات تحاول - إذا استعرنا تعريف سارتر للبراكسيس - "أن تكشف وأن تتجاوز وأن تحتفظ بجزء من الواقع بعد تغييره"^(٧١) (اتخاذ الواقع مادة للتفكير والتأمل بداية لتغييره).

والحقيقة أن مندور بانتقاده لنظام التعليم الذي فرضته حكومات الاتحاد القسري، وبمطالبته بسن الضرائب التصاعدية، وبفضحه لسيطرة الرأسماليين المصريين.. الخ، كان يرسم في

الوقت نفسه ملامح أيديولوجية القومية الإصلاحية. ولا يهمننا هنا تحديد محتوى هذا الاتجاه الأيديولوجي، بقدر ما تهمننا مجموعة المفاهيم التي استعملها مندور في تأطير تفكيره، لأن الأمر يتعلق، قبل كل شيء، باستخلاص عناصر رؤيته للعالم.

في مجموع كتابات السوسيو - سياسية، يلجأ إلى تحليل نقدي للتاريخ المعاش يوماً بيوم. إلا أن مندور ينتمي لحزب مُدرج في الحقل الأيديولوجي العام للمجتمع، وهذا الحزب (الوفد) يتراوح بين موقع المسيطر عليه وموقع المسيطر. كيف إذن، نحدد معارضة مندور للنظام السائد؟

هناك عوامل كثيرة، سبق توضيحها، دفعت مندور وعناصر أخرى من شباب الوفد، إلى اتخاذ مواقف أكثر جذرية، سرعان ما تبلورت في طليعة قريبة من اليسار المصري. ومن هذا المنظار، يمكن اعتبار كتابات مندور بمثابة رفض للرؤية الليبرالية السائدة. غير أننا عندما نحلل انتقادات مندور، سنكشف مسلمتين أساسيتين يقوم عليهما تفكيره:

١ _ إمكانية التطور رغم الضعف والثغرات التي تطبع الماضي أو الحاضر. فهو حين يُحلل خصائص الشعب المصري، يدحض آراء بعض المؤرخين الذين يصمون

المصريين بالخضوع والاستسلام، وينتهى إلى ضرورة انتقاد العيوب والأمراض الاجتماعية بشدة، لتمهيد الطريق أمام التطور: "فأى أمة لا يخلو ماضيها أو حاضرها من مواضع ضعف ومواضع قوة؟ ومن الواجب إبراز الجميع ليكون فى إظهار الضعف حافز للكمال، وفى إظهار القوة داع للثقة.." (٧٢).

٢ _ التفكير المعتمد على المماثلة والنموذج: تقدم أوربا لمندور النموذج الذى يُحتذى، لذلك يجب اتباع الخطوات نفسها التى سُلِّكت فى حالات مماثلة. وإذا كانت استعارة الأدب من أوربا تستلزم بعض الحيلة، فإن العلوم والتقنيات لا وطن لها، وليست ملكاً لأحد (٧٣).

لكن النموذج الذى يدافع عنه مندور، يتضح أكثر فى مجال مناقشته للمشاكل الاقتصادية، فهو يستعمل مصطلحات أساسية هى: العدالة الاجتماعية، توجيه الاقتصاد، الضرائب التصاعدية، اشتراك العمال فى الأرباح، تأمين البنك الأهلى. صحيح أن الأمر لا يتعلق بالاستمداد من الأسس الفكرية للرأسمالية، ولكنه يستمد من نموذج قريب من الاشتراكية الديمقراطية كما اكتشفها وأعجب بها عن قرب عند "ليون بلوم" (٧٤) خلال إقامته بفرنسا. هناك من يحاول تفسير نجاح كتابات مندور السياسية، بكون

"الطبيعة أميل للتجاوب مع الفلسفات الإصلاحية المعتدلة منها إلى التجاوب مع أى لون من ألوان التطرف" (٧٥).

وفى نظرنا أن استعداد الحقل الأيديولوجى فى مصر بعد الثلاثينيات، هو الذى سهل بروز مثل هذا الموقف الأيديولوجى المتجاوب مع مصالح فئات الطبقة الصاعدة. يكون من الملائم أكثر فى هذه الحالة، تفسير هذا الاتجاه، كما فعل العروى. بتعاقب الأنماط الثلاثة للدولة: الاستعمارية، والليبرالية، والقومية، وذلك إذا اعتبرنا مندور وأصحابه بمثابة نواة للدولة القومية داخل الدولة الليبرالية. بعبارة أخرى، فإن ميسرة حزب الوفد كانت تفكر فى المستقبل وكأنه واقع قائم، ما دام الغرب يقدم لها النموذج. وفى هذه النقطة نلتقى مع تحليل الأستاذ العروى لتعدد تطبيقات الوضعية: " (..) وإذا كان الأمر على هذا النحو، فلأن وجهتي النظر تعكسان موقفين مختلفين: فالوضعى الغربى ينطلق من مجتمع متبلور، يستعمل لدراسته منهجاً معيناً، وحصل على بعض النتائج، وهو يريد تطبيق هذا المنهج نفسه على مجتمع مختلف ويأمل فى الوصول إلى نتائج جديدة. بينما يوجد الوعى العربى أمام مجتمع فى طور التكون،

ويتوجب عليه من حيث المبدأ، الوصول إلى النتائج نفسها التي وصل إليها الغرب باستعماله، إذا اقتضى الأمر، أى منهج من المناهج. فى الحالة الأولى تكتسى الطريقة (المنهج) كل الأهمية، وفى الحالة الثانية، ما يهم هو النتيجة" (٧٦).

وفى نهاية التحليل، نجد أن تطورية محمد مندور تؤمن بالإصلاح عن طريق الإقناع وإظهار صحة حل من الحلول. ومن ثم فإن إشارته فى مقالاته إلى الفلاحين والعمال المستغلين لا تتعدى نطاق التذكير بقوة "احتياطية" تستعمل، فى غيبتها، لتمرير وجهة نظر إصلاحية. ينتج عن ذلك، أن الطبقات الاجتماعية وصراعاتها، تكتسى طابع التجريد فى الحدود التى يبقى فيها الحوار مقتصرًا على صفوة المتنافسين فى الحلبة السياسية. لأجل ذلك فإن تكوين لجنة العمال والطلبة سنة ١٩٤٦ وبرزوها فى الساحة، قد فاجأ مندور الذى خصص لها مقالاً متشائماً. لكننا لا نعثر فى كتابات مندور على تحليل مستند إلى مفهوم دينامى للتاريخ، أو إلى تركيب للأحداث والقوى الاجتماعية الفاعلة فى أعماق الحقل السياسى.

نجد امتداداً لهذه النزعة التطورية فى المرحلة الثانية من الكتابات النقدية التى أسميناها بالمرحلة التحليلية.

وترتكز دراسات هذه المرحلة عند مندور على أساسين:
التطورية والسياق التاريخي. على أن اللجوء إلى إظهار السياق
التاريخي ما هو إلا امتداد لتقليد متجذر في النقد العربي
المعاصر. ما يميز هذا المفهوم عند مندور هو الاعتقاد
بالتطورية وما تستتبعه من التسليم بتعاقب متدرج للتجديد
الأدبي. لكننا نلاحظ أن نوعية استعمال السياق التاريخي من
جانب النقاد العرب، قلما ساعدتهم على تبديد كثافة شروط
الإنتاج الأدبي، ولا على إعادة وضع النصوص في إطارها
النوعي. وهذا راجع إلى المفهوم التاريخي التبسيطي المفترض
لوجود: "تساو بين الأحداث والوقائع، وتبادل بين التأثيرات،
بدون تمييز إيقاعات الديمومة الخاصة بكل ظاهرة. وهذا يقود
إلى غطس جميع الأحداث في التاريخ نفسه، وينتهي الأمر إلى
حشر العمل الأدبي وسط مجموعة متزامنة من الأحداث
المفرطة التنوع، إلى تحميل التشابه البسيط بدلالات مبالغ
فيها" (٧٧).

نعثر على أمثلة عديدة لهذا النوع من تطبيق مفهوم السياق
التاريخي، في الدراسات التي خصصها مندور للشعر المصري
بعد أحمد شوقي. فهو، مثلاً، عندما يشرح الحركة الشعرية

لجماعة أبوللو، يشير إلى طغيان إسماعيل صدقي ويستخلص أن اللجوء إلى الرومانسية يُشكل المتنفس الوحيد لشعراء هذه الفترة^(٧٨).

يفعل الشيء نفسه عندما يتحدث عن التيار الواقعي في الشعر العربي الحديث، فيربط تحول الوجدان الفردي إلى وجدان جماعي، بالفلسفة السياسية الجديدة التي أصاحت المجتمع، وبددت أسباب حزبه وحرمانه^(٧٩).

(ج) النقد الأيديولوجي:

يبدو من الطريقة التي يقوم بها مندور مرحلة النقد الأيديولوجي أنها نهاية المطاف في مسيرته، بل هي أكثر من ذلك، تركيب للمرحلتين السابقتين: التأثرية والتحليلية. إلا أن دراسة النص النظري الوحيد الذي كتبه عن هذه المرحلة، والتعليقات النقدية المستوحاة من هذا الاتجاه، تدفعنا إلى التشدد أكثر في مناقشته.

فهل يتعلق الأمر حقيقة بمرحلة جديدة؟ أم أنها مجرد رَجْع لأصداء التحولات الدائرة في المجال الأيديولوجي (١٩٦١ - ١٩٦٥)؟

لا بد من الإلحاح على الالتباس الذى يحيط بمصطلح "أيديولوجية" عند مندور، فقد راح يُعدّد المبادئ التى يجب أن توجه منهج النقد الأيديولوجى بدون أن يحدد المحتوى الذى يقصده من كلمة أيديولوجية. ومن ثم فإن هذه المبادئ جاءت مغرقة فى العمومية: تفسير الأعمال الأدبية والفنية، تقييم العمل الأدبى والفنى فى مستوياته المختلفة، توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا إملاء، ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر.. الخ.

إلى جانب ذلك، يشير مندور فى مقالاته النقدية لهذه الفترة، على الفلسفة الاشتراكية وإلى "القيم الجديدة للثورة". إذا كان السياق التاريخى يدلنا على الأيديولوجيا السائدة، فليس هناك أى تحليل أو تركيب نظرى من جانب مندور، يساعدنا على توضيح الطريقة التى يفهم بها هذه الأيديولوجيا. بسبب ذلك، فإن منهج النقد الأيديولوجى، عوضاً من أن يصبح أداة لنقد الأيديولوجيات المتجابهة، يصير عند ناقدنا، وسيلة لبث شعارات "عهد جديد"، وللدفاع عن الأدب الواقعى "المتفائل" الملائم لمرحلة البناء الاشتراكى.

وينتج عن ذلك أيضاً، أن النقد الأيديولوجى عند مندور،
يكف عن أن يكون وسيلة فعالة للكشف، ولوضع القضايا موضع
التساؤل، وللتجاوز والتغيير، فيغدو صيغةً مكرسةً لنموذج يجب
أن يتحقق، لا عن طريق النقد التاريخى والأيديولوجى الشامل،
بل عن طريق الإعلاء من شأن التقنيات والمذاهب الأدبية، مما
يدل على وجود مفاهيم آلية عند مندور، تحول دونّه ودون
استيعاب تعقيدات الظاهرة الأدبية.

تكملة للخطوط العامة لهذه المرحلة الأخيرة، نشير إلى
الكتابات السياسية التى نشرها مندور فى شكل افتتاحيات بمجلة
"الشرق" التى أشرف عليها منذ سنة ١٩٦٠. والواقع أن هذه
المجلة تعكس وجهات النظر السياسية والثقافية الموالية للاتحاد
السوفيتى، وتدافع عن مواقف وتحليلات المؤتمر العالمى للدفاع
عن السلام. إن توعية هذه الافتتاحيات وخلوها من آراء
شخصية تجعلنا نعتبرها داخلة فى نطاق عمل إضافى يتقاضى
عنه، أكثر مما تعبر عن مواقف ثقافية أو سياسية. صحيح أن
تطابق أهداف هذه المجلة مع الاختيارات العامة للناصرية فى
هذه المرحلة تجعل من الصعوبة بمكان تمييز أفكار مندور
الخاصة، إلا أن قراءتنا لهذه الافتتاحيات تُقنّنا بقيمتها الهامشية

وغلبة الطابع التسجيلي عليها، وهكذا نجده في افتتاحية بعنوان "الموقف الدولي" يتحدث عن أحداث الشهر مثل مؤتمر الدار البيضاء ومؤتمر التضامن الأفريقي الآسيوي، وتصاعد حرب الجزائر، والقضية الفلسطينية ثم يختم مقالته على هذا النحو:

"وهكذا ننتهى من استعراض الموقف الدولي في هذا الشهر أيضًا إلى تسجيل مكاسب جديدة لسياسة التحرر والسلام العالميين، وهي السياسة الصاعدة دائمًا، والسياسة التي ستظل تكتسب أنصارًا جددًا وتحقق المكاسب من يوم إلى يوم، ومن شهر إلى شهر، حتى يُكتب لها الانتصار النهائي الساحق" (٨٠).

داخل هذه المراحل، هناك نواة أساسية تُشكل وحدة العنصر الأيديولوجي عند مندور، ونقصد "الوسط المعتدل". غير أننا لا نستعمل هذا المصطلح حسب المعنى الذي ارتبط به في الأمثال، للدلالة على "حكمة" الأمة المصرية. إننا نعتقد أن الفترة المترابطة بين سنة ١٩٤٠ و ١٩٥٢ هي التي ساعدت على تقديم وصياغة هذه النواة الأساسية في تفكير وكتابات مندور. إنها بمثابة الرحم الذي بلور شخصيته ووجه مواقفه الأيديولوجية والثقافية. لذلك نستطيع أن نلجأ إلى مفهوم العلاقة العضوية كما

حددها أنطونيو غرامشى، ليساعدنا على تمييز المراحل
الأيدولوجية التى مر منها محمد مندور:
بصفته متقفاً عضواً مرتبطاً بفئات من الطبقات الصاعدة
المتوسطة أساساً، والمعارضة، بتطلعاتها ومشاريعها، للطبقة
السائدة، سيبدلُ مندور قصارى جهده، فى الفترة الأولى، للتعبير
عن هذه الحركة الديمقراطية الاشتراكية وتوجيهها. وتتناول
الصياغة الأيدولوجية جميع المجالات تقريباً: فمندور فى كتاباته
لهذه المرحلة، يعالج الثقافة، والأدب، والمشاكل الاجتماعية،
والسياسية الاقتصادية. وقد يحق لنا أن نتحدث عن وجود تكاملية
بين البنيات الاجتماعية فى مصر كما رسمنا خطواتها، وبين
التكوين الثقافى الأيدولوجى لمندور بعد عودته من أوروبا. وكما
ذكر لويس عوض^(٨١)، وحسب ما نستخلصه من كتاباته، فإن
مندور قد تأثر بالمفكرين البورجوازيين فى القرن التاسع عشر
الذين تمردوا على الديمقراطية الليبرالية وجنحوا إلى اشتراكية
مثالية (وخاصة برودون). كذلك أعجب مندور إعجاباً كبيراً
بصلاحية ليون بلوم الذى حرص على إيجاد طريقٍ ثالثة، بين
الشيوعية والرأسمالية، تتقذ فرنسا من مشاكلها.

هذه الوضعية الملموسة هي التي دفعت مندور إلى محاولة "إنقاذ" الطبقة المتوسطة الوطنية من الأزمة الخانقة التي تسببت فيها البورجوازية الرأسمالية المصرية المناصرة لمبدأ "دعّه يفعل".

لقد أصبحت الأحزاب السياسية، منذ التوقيع على الاتفاقية البريطانية المصرية سنة ١٩٣٦، تعيش في المتاهة، وتواجه تقلص نفوذها بسبب افتقارها إلى برامج اجتماعية مستجيبة للتغيرات الكمية والكيفية. وهذا ما ساعد على ظهور اتجاهات متطرفة. فعلاً، كانت الطبقة المتوسطة وحلفاؤها الوطنيون يشعرون بالاحتياج الكبير لإيجاد مخرج ولو كان وهمياً، لتطبيق الإصلاحات ووضع حد للفساد. وقد كان مندور واحداً من المثقفين العضويين البارزين في هذه التشكيلة الطبقية، ومن ثم ذلك التأثير الذي مارسه كتاباته في تلك الفترة.

لكن بعد سنة ١٩٥٢، تغيرت درجة هذه العضوية، بل وحتى طبيعتها. ذلك أن الجماعة الحاكمة الجديدة لم تكن في حاجة، على الأقل حتى سنة ١٩٦١، إلى الأحزاب وإلى صراع الطبقات، ولذلك لم يكن النظام الناصري يسمح بارتفاع أصوات

المتقنين الذين كانوا يريدون التعبير عن آراء طبقاتهم الاجتماعية. وبعبارة أخرى، فإن هذا التوقيف للصراع الاجتماعي (ظاهرياً فقط لأنه يظل مستمراً) وما طرأ على النظام من تحولات مؤسسية، قد انتهى إلى تحديد دور آخر للمتقنين المصريين، هو دور "مُوظفي البنيات العليا" حسب تعبير غرامشي. كان باستطاعة المتقنين أن يساهموا في نشر هيمنة النظام الجديد، ولكن لم يكن لهم حق انتقاد الأيديولوجيا السائدة. خلال هذه المرحلة الناصرية، حاول مندور أن يستعيد مكانته في الحقل الثقافي عن طريق كتاباته في الأدب والنقد. إلا أن النظام لم يسمح له بالاندماج في المنظمات السياسية التي نشأت بعد ١٩٥٢ بسبب انتمائه السابق إلى حزب الوفد. غير أن نشاطاته الثقافية، وتقدير الشباب واليساريين لمواقفه، ساعده على استرجاع مكانته في مجال النقد الأدبي. ومنذ ١٩٥٦ لم يُخفِ تحوله إلى المذهب الاشتراكي ودفاعه عنه ضد الرجعيين والتيوقراطيين^(٨٢).

خضوعاً لقوة الأشياء، لم يكن باستطاعة إرادة مندور وحدها أن تعطيه أهميته الأيديولوجية: كان هناك جيل آخر

وقوى اجتماعية أخرى تنهياً لبلورة أيديولوجيا جديدة، قادرة على التحليل، والمراجعة، والمساءلة، والتجاوز.

لكل ذلك، فإننا نميل إلى اعتبار المنهج الأيديولوجي عند مندور، بمثابة صدى لـ "العصر الأيديولوجي" الذي ساد مصر في الستينيات أكثر مما هو نتيجة تفكير تركيبي مُتميز عن بقية المناهج التفيقية.

الأسس الأولية للتظير عند مندور

يُقصد من مصطلح التّظير حالياً، المجهود الرامى إلى تغيير الإبستمولوجيا القائمة، عن طريق تحقيق تزامن فى الممارسات، وإحداث تقارب بين مواد تلك الممارسات. بهذا المعنى، يصبح التّظير: "شكلاً خصوصياً للممارسة الاجتماعية داخل مجتمع بشرى محدد ومن ثم تدخل الممارسة النظرية تحت إطار التعريف العام للممارسة، لأنها تعتمد على مادة أولية (مفاهيم، تصورات لتقديم مُعادل، وقائع) اكتسبتها من ممارسات أخرى، إما تجريبية أو تقنية أو أيديولوجية"^(٨٣).

وقد كان لكلمة نظرية معنى تنقيصى يضعها فى مقابل الملموس، ويضفى عليها طابعاً تجريدياً ولفظياً. وما يهمنا هنا، هو إبراز الطرق المختلفة لتصوير العلاقات الممكنة بين النظرية والممارسة، حتى يتسنى لنا إدراك الفكرة الأساسية التى وجهت مندور فى محاولاته التنظيرية.

لقد أجاد جيل دولوز تلخيص العلاقات:

"أحياناً كانت تُفهم الممارسة على أنها تطبيق للنظرية أو عاقبة تالية لها، وأحياناً فُهمت بعكس ذلك، أى باعتبارها هى التى يجب أن توحى للنظرية، أو تخلق شكلاً نظرياً على وشك الظهور. فى جميع الأحوال، كانت العلاقات بين النظرية والممارسة، تُفهم فى شكل سيرورة كلية تأخذ هذا الاتجاه أو ذاك. أما بالنسبة لنا، فإن المسألة قد تُطرح بكيفية مغايرة، فالعلائق بين النظرية والممارسة أكثر جزئية وتقطعاً مما يتصور (٠٠) والممارسة هى مجموعة من مراكز التتابو الرابطة بين نقطة نظرية وبين أخرى، كما أن النظرية هى مركز ربط بين ممارسة وممارسة. ولا تستطيع أية نظرية ان تنمو بدون أن تُصادف أمامها ما يُشبه الجدار، ولا مناص من ممارسة النظرية لاختراق الجدار" (٨٤).

مما يلفت النظر، أن مندور، حينما بدأ ينشر كتاباته المتصلة بنظرية الأدب والنقد (سنة ١٩٤٩ ثم سنة ١٩٥٦)، لم تكن هناك كتب عربية تعالج المذاهب الأدبية الحديثة وتفسر تطوراتها. كانت هناك مقالات وإشارات متفرقة، ولكن لم تكن هناك كتب ألقت لهذا الغرض على نحو ما فعل مندور.

ذلك أن جيل الأساتذة الرواد قد كرس جهوده لتطبيق المناهج "الجديدة" (كما اكتشفها عند السكسونيين أو اللاتينيين) على الأدب العربي مقتصدًا من وراء ذلك إمداده بدم جديد. فالنظرية، بالنسبة لذلك الجيل، كانت موجودة مكتملة ولم تكن في حاجة إلى أن تُعرض أو أن يُعاد تحديدها؛ فما دامت قد آتت أكلها في مكان آخر، فإنه يكفي تطبيقها على الأدب العربي لتصبح له بدوره، القيمة نفسها التي يتمتع بها الأدب العالمي.

أما جيل ١٩٣٦، وعلى رأسه مندور ولويس عوض؛ فإنه أحس بغياب نظرية الأدب والنقد وما ينجم عن ذلك من تخبط لدى المبدعين والناقدين. وانطلاقًا من هذا الإحساس، اهتم هذا الجيل بالبحث عن الحلقة المفقودة في سلسلة البناء الأدبي المهتد بالتعثر والتهوى.

كان طبيعيا أن يستشعر الجيل نفسه ضرورة توضيح ملامح النظرية باعتبارها موجهة للممارسة، على غرار ما فعله الأدباء والنقاد في أوروبا.

وعلى عكس طه حسين والعقاد اللذين كانا يراوغان في تحديد منهجيهما، فإن مندور ولويس عوض، يلحان منذ البداية على أهمية المنهجية: فلا يُخفى الأول استحياءه من اللانسونية والانطباعية قبل أن ينتهى إلى مرحلة الواقعية الاشتراكية، فى حين يعلن الثانى تشبعه بالمذهب المادى التاريخى، فيكتب فى سنة ١٩٤٧:

"لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة فى الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية فى المجتمع الذى أنجب هذه المدارس. ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التى انتمى إليها "شلى" على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة إنجلترا فى عصر الانقلاب الصناعى".

(..) هذا هو الوضع العلمى لقول الناقد الكبير لسلى ستيفن فى وصف الأدب الانجليزى فى عصر الثورة الفرنسية: "إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل فى مجموعته تبعًا للحالة

الاجتماعية فى الطبقة التى كتبت ذلك الألب وكتب ذلك الألب لها" (٨٥).

إلا أن مندور هو الذى تابع هذه الجهود النظرية بنشر العديد من الدراسات عن المذاهب الأدبية والمدارس النقدية والاتجاهات المسرحية. وكثيراً ما كانت هذه الكتابات ذات الطابع النظرى المتفاوت، تتقاطع مع دراساته التطبيقية. وسنكتفى هنا بعرض مفاهيمه النظرية باعتبارها نتائج لنوع من "الممارسة النظرية"، متوخين من وراء ذلك استخلاص الإضافة التى قدمها هذا التنظير، وحدودها.

١ - نظرية الأدب:

يربط مندور، أساساً، الأدب بالحياة. فمنذ عودته من فرنسا، لخص مفهومه فى هذه العبارات: " .. ويا ويل أدب يحده كل شىء غير الحياة.. " (٨٦).

بعيداً عن التحايلات المدرسية والمقاييس البلاغية، يُعيد مندور تحديد الأدب، بوصفه مناجاة حميمية تتضوع منها نفحات إنسانية.. ويضرب أمثلة على نظريته فى الشعر المهموس بقصائد لشعراء المهجر موضحاً مفهومه على النحو التالى:

"الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوى هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنو من القول" (٨٧).

إن هذا التصور للأدب المهموس، سرعان ما سار ذكره على الألسنة والأقلام، وتأثر به الذوق الفني للمبدعين والمتلقين. إلا أن مندور لم يواصل تعميقه لهذه النظرية، ولم يوسع من حدود تطبيقاتها لتصبح مقياساً واضح المعالم، وبذلك ظل مصطلح الأدب المهموس مقترناً بالإحساس الفردي ومرتبطاً بالممارسة الانطباعية للنقد.

نجد محاولة أخرى للتنظير، أكثر التحاماً، في كتابه الأدب ومذاهبه (١٩٥٦). في هذا الكتاب يعمد إلى تقديم تعريف للأدب استناداً على تحليل المذاهب والمدارس الأدبية كما عرفها الغرب، مع مقارنتها بالأساليب والاتجاهات الفنية لتاريخ الأدب العربي. وترتكز النظرية الأدبية التي ينطلق منها مندور في هذا الكتاب على محورين اثنين:

أولاً، يورد تعريفاً "فلسفياً" للأدب، استمدته من الغرب: "الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية" ويعمد إلى تحليل مصطلح

التجربة البشرية بعد أن لاحظ الفهم الضيق الذى تستعمل به عند كثير من الشعراء والنقاد العرب. ويلح مندور فى تحليله على أن التجربة البشرية التى يتطلبها الأدب الإنسانى الرفيع، لا تقتصر على التجربة الشخصية للأديب وإنما تشمل خمسة أنواع من التجارب هى: التجربة الشخصية، والتاريخية، والأسطورية، والاجتماعية، والخيالية^(٨٨).

وليكتمل هذا التعريف، يضيف إليه تعريفاً آخر يقول: "إن الأدب نقد للحياة"، موضحاً أنه "لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله، وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب يُنصبُّ لكى ينسج تجربة بشرية، فإن عملية النسيج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخياط ذلك النسيج وتميز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها. (..) ومن البديهي أن عبارة "نقد الحياة" تشمل نقد حياة الأديب الخاصة وحياة غيره من الأفراد، كما تشمل حياة المجتمع بل وحياة الإنسانية كلها".

وفى هذا الخط الرامى إلى إبراز تمايز التجارب وطرائق نقد الحياة، يتتبع مندور أنواع الشكل التعبيرى، ويختزلهما فى أسلوبين اثنين: الأسلوب الذاتى، والأسلوب الموضوعى، وقد استخلص ذلك من خلال تتبعه للأنواع منذُ العصر الإغريقى،

وهي أنواع يتوزعها: الشعر الملحمي، والشعر التمثيلي، والشعر الغنائي.

ثانيًا، لتدعيم نظريته الأدبية، يلجأ مندور، في الشق الثاني، إلى استعراض المذاهب الأدبية الكبرى: الكلاسيكية، الرومانسية، الطبيعية، الواقعية، الرمزية، السريالية، الوجودية. وهو في عرضه لتلك المذاهب، قلما يرتفع عن مستوى التعميم المبسط. وبسبب الطابع التعليمي لهذا التحليل الوصفي، فإن كتبه تأخذ شكل الكتاب المدرسي.

ما يهمنا قبل كل شيء في هذا المجال، هو الخلفية النظرية التي انطلق منها مندور، والتي نجدها واضحة من خلال تأويله للعوامل الكامنة وراء تكوين المذاهب الأدبية في الغرب، يقول بالخصوص: "إنه لمن الأهمية بمكان أن ندقق النظر في كيفية نشأة المذاهب الأدبية عند الغربيين، وذلك لكي نتبين إلى أي حد عملت إرادة الأدباء والنقاد في نشأة تلك المذاهب، وإلى أي حد سيق إليها الأدب باعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعًا لها الأدب وتتغير مذاهبه. وكل هذا لكي ندرك إلى أي حد نستطيع أن نفيد بإرادتنا من تلك

المذاهب، وإلى أى حد لا نستطيع تلك الإفادة، ما دامت ظروفنا وحاجاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التى دفعت إلى ظهور هذا المذهب الأدبى أو ذاك عند الغربيين (..). ثم إن كل مذهب أدبى يتضمن صوراً أو خصائص وأصولاً فنية، كما يحتوى على مضمون أو مادة. وإذا كانت الصور والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة، فإن المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية، على تفاوت فى النسب، بحيث يمكن أن تستعار أو تُحاكى الصور والأصول أو تستخدم لتطبق أو تستخدم فى صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أية مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تازلاً عن الشخصية الفردية أو القومية، وإنما هى مبادئ فنية يهتدى بها الأديب فى صياغة مادته الخاصة وتحويلها إلى فن جميل" (٨٩).

إن محمد مندور لا يصطنع "الحياد" الموضوعى عند عرضه وتفسيره للمذاهب الأدبية، بل يحرص على التدخل من حين لآخر ليعبر عن استحسانه أو استهجانته لمبدأ من المبادئ.

وهو يلح في غير مؤاربة، على أن هناك أصولاً فنية ثبتت صلاحيتها منذ عهد الإغريق، ولا يمكن لأى فنان أن يستغنى عنها، أو أن ينتهك حرمتها. والمجهود الأساسى المميز للمبدع، ينصب قبل كل شىء، على المادة أو المضمون. وهذا ما جعله يتحمس للواقعية الاشتراكية التى اطلع على مبادئها خلال زيارته للاتحاد السوفيتى، مما دفعه إلى الإقرار بمحدودية فهمه لمصطلح الواقعية قبل هذه الزيارة: "كنت أفهم من دراساتى فى الآداب الغربية، أن الواقعية فى الأدب معناها - كما سبق أن أوضحت - الكشف عن الواقع الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع. وهو واقع كان كتاب هذا المذهب يؤمنون بأنه واقع شرير (..) ولكن زيارتى للعالم الاشتراكى جعلتني أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى أشد الغموض" (٩٠).

وهكذا، إذا كانت "الحياة" بالنسبة لمندور، هى التى تُشكل عند المنطلق، الذبى الأساسى الذى يستقى منه الأدب، فإنها سرعان ما تتقلص وتتحدد فى رؤية للعالم تؤمن بأن غائبة الأدب مرتبطة بالأهداف الجماعية وبخدمة الترقية الاجتماعية.

إن الملاحظة الجوهرية التي نريد إبداءها هنا، هي أنه إذا كان هذا التنظير لمفهوم الأدب، قد ابتعد عن التعريف التقليدي الشائع عند جمهرة الأدباء العرب، فإنه يبقى، مع ذلك، قريباً من الفكر الإنساني، كما يبقى مطبوعاً بطابع التفليقية، نتيجة لمصادر استيحائه وتكوينه التي أوضحناها من قبل. وهذه الخاصية واضحة في الخلاصة التي انتهى إليها مندور عن غائبة الأدب: فهو يستعرض أهداف الأدب منذ الإنسان البدائي إلى القرن العشرين، ثم يحاول أن يجمع أفضل الوظائف على مر العصور، مبرزاً ضرورة الحفاظ على الأصول الفنية الثابتة التي لم ينل منها الزمان.

لكن، لتستقيم هذه الملاحظة، لا بد من أن نضيف بأن هذه النظرية الأدبية، كما انتهى مندور إلى صياغتها، تعكس مستوى التطور الثقافي لجزء كبير من الجمهور القارئ في مصر خلال الستينيات، وهو مستوى مشروط بعدة عوامل اجتماعية وأيديولوجية، وخاصة بمحتوى التعليم الجامعي في مصر.

٢ - نظرية النقد :

يوجد ترابط وثيق بين المبادئ النظرية الموجهة لمندور في ممارسته النقدية، وبين العناصر الأيديولوجية المحددة لشروط وتطورات تلك الممارسة. صحيح أننا لا ندرك دائماً بسهولة هذا التفاعل، إلا أن التطابق بين المفاهيم الأدبية والأيديولوجية قائم باستمرار، مهما تباينت درجة الوضوح من مرحلة لأخرى.

باستطاعتنا أن نتبين بعد التحليل، أن نقطة الالتقاء بين الاتجاه الأيديولوجي العام وبين الممارسة النقدية لمندور، هي الخطوات التجريبية. وبالفعل، فإن هذا المظهر الذي طبع التطور الأيديولوجي في مصر، هو ما يطبع أيضاً تطور مندور من مرحلة النقد التأثري إلى مرحلة النقد الأيديولوجي. وهو ما يُفسر لنا ميله إلى تجميع المفاهيم التي جربها واعتمد عليها خلال فترات البحث وتلمس الطريق. وبالنظر إلى هذه التجريبية، فإن حصيلة الممارسة النقدية عند مندور، تبقى تعايشاً وتجاوزاً بين مصطلحات ومفاهيم متباينة أكثر مما هي تركيب وتأليف لمنظومة متناسقة في المقدمات والنتائج.

ولتوضيح ذلك، سنتتبع الآن، الأسس النظرية للمسار النقدي

عند مندور:

(أ) يحدد مندور النقد، فى البداية، بأنه "فن دراسة النصوص وتتميز الأساليب" ثم يزيد موضحاً: "ونقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية". وهذا التحديد مرتبط بفهمه للأدب، فهو فى نظره: "مفارقات. الأدب كالنفس البشرية، حفنة من الماء لن تتميز ذراته".

إن هذا التصور للنقد صادر عن اقتناع مندور باستحالة جعل النقد علماً، وباستحالة الوصول إلى وضع قوانين لـ "علم الأدب" على نحو ما حاول بعض النقاد الأوربيين فى القرن التاسع عشر. لكنه إلى جانب ذلك يُقر بأن "الأدب لا ريب، فن لغوى" ويلج على ضرورة الاستفاضة والاستعانة بالنظريات والعلوم والمناهج اللغوية، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيدعو إلى تطبيق المنهج الفقهي - فقه اللغة، على نحو ما قال عبد القاهر الجرجاني ثم بعض علماء اللسان المحدثين. ورغم ذلك فإن مندور يظل وفياً للمفهوم اللانسوني فى النقد، فى مرحلته الأولى، فيؤكد بأن العنصر الحاسم فى العملية النقدية هو الذوق الأدبي: "الذى هو لا شك، متحكم فى كل ما يمت إلى الأدب بصلة، سواء فى ذلك أردنا أو لم نرد"^(٩١).

ومن هذه النظرية النقدية نفسها ينطلق مندور، ليؤرخ للنقد المنهجي عند العرب، فيبرز النقدة الذين حافظوا على "سلامة" النقد من المصطلحات الفلسفية والكلامية، وتوفروا على ذوق سليم يدرك خفايا الكلمات وإحياءاتها، ويحتكم إلى فقه اللغة لتحليل التراكيب ومنظوماتها. لكن هذا النوع من التأريخ يُهمَل جوانب مهمة من الصورة، لأن تغير المصطلح النقدي، والنزوع إلى الاستعانة بعلوم أخرى لتفسير الظاهرة الأدبية أو لتقنين النقد، سيرورة مرتبطة بالتبدلات المجتمعية والثقافية العامة، واستجابة لتفاعل حضارى يفرض نفسه. ومن ثم فإن التشجيع لنظرية نقدية معينة، لا يبرر اختزال التاريخ أو التتقيص من قيمة النقاد المخالفين لوجهة نظرنا.

على أن عطاء هذه النظرية التأثرية الفقهية كما طبقها مندور، يبقى عطاءً خصبًا بالنظر إلى الوضع العام الذى كان عليه النقد العربى حينما نشر مندور دراسة "فى الميزان الجديد". تتمثل هذه الخصوصية قبل كل شىء، فى تجديد منهج تفسير النصوص بعد أن انصرف طه حسين إلى التأريخ والسياسة ومشاكل التعليم. وقد تميز مندور بجمعه بين الذوق المدرب والثقافة الحية. ومن ثم ذلك الحرص على إبراز الأصول

النظرية التي يستند إليها، والتشدد في تصحيح الاعوجاج، ورفض المجاملة والممالة.

ورغم أن كتابات هذه المرحلة ليست جديدة في أسسها النظرية، فإن تطبيقها على بعض الروايات والأشعار العربية، أمدت الكتابة النقدية بدماء جديدة، وأسهمت في توضيح وتدعيم بعض المفاهيم والاتجاهات التي كانت لا تزال تتلمس طريقها في الأربعينيات.

(ب) الدعامة الثانية المكونة لنظرية النقد عند مندور، هي الروح الأرسطية المتجلية بالخصوص في مرحلته التحليلية. وبالفعل، فإننا ندرك عند قراءتنا لكتاباته التي يعرض فيها تاريخ الفنون الأدبية والمسرحية ومذاهب النقد^(٩٢)، أنه يضع نصب عينيه منهج أرسطو ليستوحى منه الهيكل العام لتحليلاته. ورغم أن مندور لا يكف عن التذكير بالتأثير "السيئ" الذي مارسه أرسطو على النقد قبل ثورة الرومانسيين، فإنه الذي يجعل منه نقطة الانطلاق لوضع إطار الفرضيات أو الاستنتاجات التي يريد الانتهاء إليها. على أن ملاحظتنا في هذا المجال لا تقتصر على هذا المستوى، وإنما تتعداه إلى الالتقاء مع أرسطو في

الأسس المنهجية. ذلك أن مظاهر التشابه تتجلى، أكثر ما تتجلى، فى الحرص على التصنيف، وعلى الاستنباط، انطلاقاً من تاريخ الأدب المنظور إليه من منظار وضعى. فسواء أعلق الأمر بالشعر أم بالمسرح، فإن مندور يعود إلى "المنبع" قبل أن يستخلص خلاصة ما. وهذا المنهج يحتم عليه الوقوع فى مآهات التعميم والتبسيطية. وما يحدد مسالك السير هى القواعد الخاصة بكل نوع أدبى، تلك القواعد التى فرضت نفسها بعد أن ثبتت أمام تمحيص العقل وسلامة الذوق. نتيجة لذلك، فإن أى تجديد يستلزم، فى نظر مندور، أن يقوم على أشكال لا تحدث قطيعة كلية مع القواعد التى كرستها الروائع اليونانية والعالمية. واضح أن وضعية مندور التدريسية قد أثرت على حد كبير، فى تحديد مواقفه النظرية وشدت وثاقه إلى الروح التعليمية. إلا أن هذا العامل يبقى ثانوياً، لأن الأمر يتعلق بقناعة عميقة تتجلى فى تعلقه بالمزايا "العقلية" مثل الاعتدال، والقياس، والاستنباط والوضوح.

وقد أثرت، للتدليل على النزعة الأرسطية فى تحليلات مندور، أن أستخلص هذه النزعة من دراسة كتبها سنة ١٩٦٤ تحت عنوان: "الأصول الدرامية وتطورها"^(٩٣)، ليوضح وجهة

نظرة في التجديد المسرحي وليصفي حسابه مع خصومه من أنصار "الأدب الحر".

منذ البدء، يؤكد مندور في هذه الدراسة، أن تطور الدراما الذي يؤدي إلى اختفاء كثير من الأصول التقليدية مثل الوحدات الثلاث، لا يعنى مطلقاً أن : "الحكمة من هذه الأصول قد أهدرت هي الأخرى تماماً في العصور الحديثة (..) فحتى اليوم لا بد للمسرحية من التماسك والتسلسل المنطقي وعدم التفكك أو بعثرة الموضوع". ثم يستعرض بعد ذلك مسرحيات كثيرة لكتاب متباينين مثل: تشيخوف، وأونيسكو، وبريش، وجوركي...، محاولاً التدليل على أن الخروج على المواضع الدرامية مقبول ما دام لا يحطم "أسس التفكير البشري ومبادئه الأولية أي بديهياته التي يجعلها الفلاسفة (لا يحدد مندور من هم هؤلاء الفلاسفة) في ثلاثة أسس:

- مبدأ السببية أو قانون السببية.
- قانون التناقض.
- قانون الهوية Identité بمعنى أن الشيء الواحد لا يمكن أن تكون له هويتان.

انطلاقاً من هذا التحديد المعتمد على العقل وأسسه، التى سردها وكأنها الأسس الوحيدة والمطلقة، يحلل مجموع الاتجاهات المسرحية الأخرى موازناً بينها وبين تلك الأسس: فمسرح اللامعقول وَحْدَهُ يرفض الخضوع للعقل وينتهى به الأمر أيضاً إلى الخروج عن الأصول الدرامية من حيث الشكل الفنى. ويضيف مندور بصدد مسرح اللامعقول: "... ولهذا يعتبر ظاهرة شاذة ونرجو أن يكون مرضاً أو وباء عرضياً تتخلص منه البشرية لتعود إلى العقل والفكر ثانياً، أما ما عدا ذلك من فنون المسرح المعاصر كالأوتشورك، والمسرح الملحمى، ومسرح الإسقاط النفسى مثل "الطعام لكل فم"، ومسرح الكوميديا الفنية، فإنها لم تتحلل من المنطق والتفكير والفهم وإمكانياته...".

تظهر الروح الأرسطية جلية فى هذا التحليل: فالعقل هو الفيصل، وما ابتعد عنه، "ظاهرة شاذة" تناسياً أن هذه الظاهرة متولدة عن شروط موضوعية ولها منطقها العقلى المتميز، ثم إن ما يشغل مندور فى هذا التتبع لمختلف الاتجاهات المسرحية، هو الحرص على التصنيف، انطلاقاً من أصول تقليدية ولكنها قد تتطور ولكنها لا تتدثر، واختزال كل مظاهر التجديد والتعقيد

التي طرأت على الحياة وعلى المسرح، في مقولات ومبادئ لا تتعارض مع المنطق الشكلي. فإذا اعترضه اتجاه يتأبى على التصنيف، تمنى اختفائه، مثلما فعل مع مسرح اللامعقول!!

(ج) إن المستوى الأخير من التنظير النقدي عند مندور ، لا يلغى الأساسين السابقين ، بل يُقر بضمها إلى ما أسماه بالمنهج الأيديولوجي. والواقع أن بذور هذا المنهج موجودة في الكتابات الأولى لمندور، فنحن نعثر في "الميزان الجديد" على نفحات دافئة تعيد للأدب والنقد تلك النكهة الحياتية التي أخذت في التلاشي تحت وطأة المجاملات واجترار القواعد والمناهج المدرسية.

ولا شك أن الفترة الممتدة من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢، والتي قضاها مندور في معترك الصحافة والسياسة بعيداً عن الجامعة، هي التي بلورت اقتناعه بضرورة التصاق الثقافة بالحياة وبضرورة استيعاء الأدب للواقع وللمعضلات البشرية. وبعبارة أخرى، فإن الملامح الأيديولوجية الجنينية بدأت تتشكل، وتتمو، خلال مرحلة الممارسة، لتؤثر على منهجه النقدي منذ الخمسينيات. ونتيجة لذلك، فإن مندور انخرط بكلية في التيار

المناهض للثقافة المحافظة المتجمدة التي بدأت تتصيد الفرص منذ الستينات لتعيد تنظيم صفوفها، متصدية للتجارب الأدبية والنقدية الجديدة. فقد كان واضحاً أن القرارات الفوقية لا تستطيع أن تمحو القوى الاجتماعية الرجعية، وفي مجال الثقافة - أكثر من أى مجال والعقليات، وربط التغير العام بمظاهر الصراع اليومي. وقد كان مندور يحس، قبيل موته، بخطر عودة الثقافة السلفية الماضوية.

حاولنا أن نحيط، تدريجياً، بلحظات التنظير الأساسية عند مندور، سواء منها المستترة أو الواضحة. والسؤال المطروح الآن يتصل بتدقيق طبيعة علائق النظرية والممارسة. وبتوضيح حدود "ممارسته النظرية".

أول شيء نبرزه، هو أن العمود الفقري لمشروع التنظير عند مندور، يستمد لبناته، من التكوين الثقافي المطبوع بالتأثير اليوناني والفرنسي فى إطار البرامج الدراسية لجامعة السوربون، خلال فترة ما بين الحربين العالميتين. وهذا ما جعل مندور يتعلق تعلقاً كبيراً بالمبادئ والتعريفات النقدية المستخلصة من الروائع الكلاسيكية التى كرستها الثقافة ذات النزعة الإنسانية

فى الغرب. ومن ثم فإن مندور، رغم عدم معارضته للتجديد، لم يكن يناصر إلا المحاولات "الرشيذة" التى يعتبرها تطوراً طبيعياً "لذخيرة استمرارية".

ومن الأهمية بمكان، ملاحظة ثبوت الإطار الثقافى لمندور فى حدود لا يكاد يتعداها، ويتبين ذلك من قراءة مجموعة كتاباته التى كثيراً ما تسقط فى التكرار والاجترار. وحتى عندما اكتشف الواقعية الاشتراكية، فإنه لم يبذل مجهوداً خاصاً لتعميق معارفه بالاطلاع على التطورات الحاصلة فى مجال النقد الأيديولوجى بأوروبا، وليتسنى له أن يرسى دعائم متلاحمة لمنهجه النقدى.

بدلاً من أن يضع موضع التساؤل الموارد الأولى لتكوينه الثقافى، اكتفى بأن يدمج عناصر جديدة وسط مجموعة المفاهيم والمصطلحات التى كان يستعملها رغم الاختزالية التى يحملها فى طياته مثل هذا الإدماج.

إن باستطاعتنا القول بأن مندور انطلق من نظرية للنقد والأدب استوحاها من مثل أعلى للثقافة الغربية، محاولاً أن يبلورها على ضوء حاجيات الحقل الثقافى القومى، لتحتل مكانة المفاهيم الأدبية القديمة التى كانت لا تزال مُسيطرَة فى مصر.

إلا أن ما يُحدد طبيعة العلائق بين النظرية والتطبيق عند مندور، هو الاعتماد على التجريبية: فهو يتقدم، في تطبيقاته، متخذاً كمسلمات، تحديدات ومبادئ نظرية يجعل منها مقاييس جوهرية، وعندما "تتحدى" ظاهرة أدبية ما، القوالب النظرية المسبقة، فإنه يلجأ إلى أحد أمرين: إما رفض تلك الظاهرة وعدم الاعتراف بقيمتها (مثلما فعل مع ظاهرة مسرح اللامعقول)، وإما ارتجال تأويل لا يأخذ بالاعتبار خصوصية الظاهرة (مثلما فعل عند محاولة تفسيره لرومانسية مدرسة أبولو، بانتشار القمع على يد إسماعيل صدقي).

وغالباً ما تقوده هذه المعالجة التجريبية إلى احتضان الجديد الذى أثبت وجوده وأعطى نتائجه، ولكن غياب التصور النظرى المتكامل يحول بين مندور وبين تمثل التحولات الأدبية تمثلاً عميقاً، من شأنه أن يؤطر أبعادها وأن يُخصبها. وهنا نلتقى مرة أخرى، بأسبقية إعادة النظر فى أسس الثقافة القومية بقصد تخطي مشكلة المثاقفة. ذلك أن حل أزمة النقد لا يمكن أن تتم بدون تحليل شامل وجدلى لمكونات الحقل الثقافى وامتداداته السياسية والأيدولوجية، وسنعود إلى هذه النقطة فى الخاتمة العامة لهذه الدراسة.

لكن لا يفوتنا أن نسجل هنا، تطابق الحدود النظرية
لمندور، مع حدود فئات الطبقات المتوسطة التي تشكل هيكل
الدولة القومية، والتي تُضفى طابع المشروع على استعارة
النماذج "المتيقن" من فعاليتها، بدون أن تكلف نفسها عناء
الاهتمام بالأسس النظرية وبعلاقتها مع الممارسة.

من هذا المنظار، يصبح النقد الأدبي مكوناً، من بين
مكونات أخرى، لرؤية أيديولوجية براجماتية. وتتجلى أكثر هذه
الخاصية لهذا النوع من النقد الأدبي حينما نقارنه بالمنهج النقدي
المؤسس على رؤية ماركسية للتاريخ ولعلائق الطبقات. ذلك أن
هذه الرؤية هي الكفيلة بأن تقود إلى تفويض كثير من المسلمات
المستعارة من الثقافة البورجوازية. وبعبارة ثانية، فإن الانتقائية
التي لجأ إليها مندور في تنظيره للنقد، والتي تعكس انتقائية
أوسع للفئات الاجتماعية التي كان يمثلها، تضطلع بدور الحجاب
المانع لرؤية الأشياء بوضوح، وتُقدم خلاصاً وهمياً.

غير أن هناك من سيجدون في هذه المقدمات الأولية
للتنظير التي صاغها مندور، خليفة لأزمة من حيث إنها ترسم
خطاً طولية للنتائج التي حصل عليها الغرب. أما تجاوز هذه
المرحلة فيطلب جهوداً وتدرجاً يتحققان فيما بعد.

إلا أننا لا نتفق مع القائلين بهذا المنطق التدرجي الذي كثيراً ما يُستعمل لإحباط المشاريع الرامية إلى وضع المسلمات والموروثات والمقتبسات، موضع التساؤل وإعادة النظر فيها بكيفية جذرية.

هوامش:

(١) عنوان لمقال أعاد نشره في كتابه: النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٣.

(٢) جورجياس هو كبير السفطانيين عند اليونان. وقد استشهد مندور على سفطانية العقاد بما قاله هذا الأخير متحدثاً عن تأثير الثقافة الأجنبية في المصريين: "إن الكتاب الأمريكي لا يمكن أن يجعلنا أمريكيين، وإلا لجعلتنا التفاحة الأمريكية أمريكيين" ويعلق مندور: "وهذا مثل لكثير مما كتبه العقاد، في سبيله هو "المغالطة" ثم "القياس الفاسد". انظر: في الميزان الجديد، ص ١٥٦ وما يليها.

(٣) في الميزان، ص ٢٠٧.

(٤) م. س، ص ٩٧.

(٥) عشرة أدباء يتحدثون، ص ٢١٧ (مرجع مذكور).

(٦) عنوان المقال: "الغمز واللمز في آراء رشاد رشدي"، نشرت بتاريخ ١٨/١/١٩٦١.

(٧) تصفية حساب: ثلاث مقالات نشرت في ثلاثة أعداد من مجلة المسرح: ٧، ٨، ٩، السنة ١، ١٩٦٤.

(٨) في الميزان الجديد ص ٩ - ١٢.

(٩) الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، الطبعة ٢، ١٩٥٧، ص ٦٠.

(١٠) الأدب ومذاهبه، م. م، ص ١٨.

(١١) م. م، ص ٣٧.

(١٢) قضايا جديدة في أدبنا الحديث، م. م، ص ٢٤.

(١٣) عشرة أدباء يتحدثون، م. م، ص ٢٢٤.

(١٠) بيير ماسيري Pour une théorie de la production littéraire ماسيرو، ١٩٧١، ص ١٨ - ١٩.

(١١) أنور عبد الملك: الأيديولوجيا والنهضة، مرجع مذكور، ص ٩٨ وما يليها.

(١٢) انظر كتاب حسين رياض: L'egypte nassérienne باريس، دار مينو، ١٩٦٤.

(١٣) الأيديولوجيا والنهضة، مرجع مذكور، وخاصة خاتمة الأطروحة، ٨٥ وما يليها.

(١٤) رسم جاك بيرك في كتابه: مصر، الإمبريالية والثورة، لوحة استعراضية للتدهور الاقتصادي والاجتماعي الذي شمل المجتمع المصري منذ سنة ١٩٣٦.

(١٥) انظر: Idéologie et utopie، باريس، نشر مكتبة مارسيل ريفير، ١٩٥٩، وخاصة القسم الثاني بعنوان: العقلية الطوبوية: ص ١٢٤ وما يليها.

(١٦) مرجع مذكور، الماركسية والعالم الإسلامي، ص ١٥١.

(١٧) نجد نموذجاً لهذه التصنيفات في معظم الدراسات والمنشورة بكتاب: Le rôle extra - militaire de l'armée le Tiers - Monde طبع، بريس إنفيرستير دو فرانس، باريس، ١٩٦٦.

(١٨) انظر كتاب: ناصر، للصحفي الفرنسي جان لاكوثير، نشر "سوى" ١٩٧١، ص ١٢٨ وما يليها. نقرأ فيه الحكم على شخصية عبد الناصر: "راشد، جد راشد في السياسة، هل كان هو الرجل نفسه الذي نشر هذا النص المراهق؟" (يقصد فلسفة الثورة).

(١٩) ترجمنا الرسالة عن ترجمتنا للفرنسية كما وردت في المرجع السابق، ص ٣٦. وهي رسالة وجهها جمال عبد الناصر سنة ١٩٣٥ لصديقه حسن النصار.

(٢٠) فلسفة الثورة، دار المعارف، ١٩٥٤، ص ١٠.

(٢١) الماركسية والعالم الإسلامي، مرجع مذكور، ص ٦٣٤.

(٢٢) انظر كتاب أنور عبد الملك: لادياكتيك الاجتماعي، سوى، باريس، ١٩٧٢، ص ١٤١.

(٢٣) من خطاب ألقاه عبد الناصر بتاريخ ٩ أكتوبر ١٩٦١.

(٢٨) ذكر ذلك عبد الملك في كتابه: مصر، مجتمع عسكري، سوى، ١٩٦٢، ص ١٩١.

(٢٩) ترجمنا هذه الفقرة عن الترجمة الفرنسية التي أوردها الدكتور الكشري محفوظ في كتابها: Socialisme et pouvoir en Egypte نشر المكتبة العامة للقانون والتشريع، باريس، ١٩٧٢، ص ٩١.

(٣٠) د. الكشري محفوظ، مرجع مذكور، ص ٩٤.

(٣١) الماركسية والعالم الإسلامي، م.م، ص ٦٦٤.

(٣٢) مشروع الميثاق، ٢١ مايو، ١٩٦٢، مصلحة الاستعلامات، القاهرة ص ٥٩.

(٣٣) الميثاق، ص ٥١.

(٣٤) مرجع مذكور ص ١٨٣.

(٣٥) من خطاب ألقاه في الجلسة الافتتاحية للبرلمان، بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٦٤ - كتب قومية، الدار القومية للطباعة، ص ٥٥.

(٣٦) ذكرت السيدة الكشري محفوظ في كتابها المذكور، أربعة كتب هي: أسس الاشتراكية العربية لعصمت سيف الدولة، والبيان القومي الثوري لعبد الله الريماوي، ومدخل الاشتراكية لجلال أمين، والاشتراكية العربية ليحيى الجمال. لكن هذه الفترة عرفت "تضخمًا" في الكتابات "الأيدولوجية" المفتقدة لأسس البحث وتمثل تاريخ الاشتراكية العلمية. وقد أدلى أساتذة الجامعة المصرية بدلوهم في هذا المجال لإثبات قدرتهم السريعة على التحول إلى الاشتراكية العربية.

(٣٧) د. الكشري محفوظ، مرجع مذكور، ص ١٢٥.

(٣٨) انظر كتاب الجدلية الاجتماعية، أنور عبد الملك، مرجع مذكور، ص ١٦٤.

(٣٩) للمزيد من التفاصيل انظر المرجع السابق، ص ١٥٥.

(٤٠) "الأرض والفلاح، المسألة الزراعية في مصر" مطبعة الدار المصرية، القاهرة، ١٩٥٨.

(٤١) المرجع السابق، ص ٨٢.

(٤٢) منشورات دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥.

بطبيعة الحال، فإن بداية الأربعينيات، اقترنت بنشاط ثقافي واسع يستوحى الماركسية والتروتسكية والاتجاهات الطلائعية، وكان يعبر عن نفسه من خلال الأندية والروابط والتجمعات الثقافية مثل "الفن والحرية" و"الخبز والحرية"، وجماعة البحوث.. وكانت مجلة "التطور" ذات أهمية في هذا المجال حيث التقت السريالية بالتروتسكية.. إلا أننا نهتم هنا بمرحلة النضج التي كان لها تأثير في الحقل الثقافي المصري بعد ١٩٥٢. لمزيد من التفاصيل عن البدايات انظر كتاب د. رفعت السعيد: تاريخ المنظمات اليسارية المصرية (١٩٤٠ - ١٩٥٠)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦.

(٤٣) في الثقافة المصرية، ص ٤٩ - ٥٠.

(٤٤) هذا الاتجاه مهد له كثير من الباحثين العرب ومن المستشرقين، وتخص بالذكر ماكسيم رودنسون، وجاك بيرك.

(٤٥) نشير بالخصوص إلى كتاب حسين رياض Egypte nassérienne، مينوى ١٩٦٤ - وكتاب محمود حسين: La lutte de classes en Egypte ماسبيرو: ١٩٧٠.

(٤٦) انظر: يحيى حقى، فجر القصة المصرية، المكتبة الثقافية عدد: ٦، القاهرة.

(٤٧) يوجد تحليل مفصل لهذه المراحل في كتاب: تطور الرواية العربية، للدكتور عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

(٤٨) انظر: سلامة موسى وأزمة الضمير العربى، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٦٥ لمؤلفه غالى شكرى، وكذلك كتاب سلامة موسى بعنوان: الأدب للشعب، نشر سلامة موسى للنشر والتوزيع، بدون تاريخ.

(٤٩) لقد حللنا هذه الاتجاهات في الفصل الثانى من هذا الكتاب.

(٥٠) نقصد بالخصوص ما كتبه محمد مندور ولويس عوض دفاعاً عن الواقعية منذ الأربعينيات.

(٥١) في الثقافة المصرية، مرجع مذكور، ص ٢٨.

(٥٢) لويس عوض: الثورة والأدب، وزارة الثقافة، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٦٠.

(٥٣) انظر، مثلاً، الواقعية الاشتراكية فى الأدب والفن، ترجمة عن الروسية محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٥٥) عنوان الكتاب: قضايا أدبية، دار الفكر، القاهرة، ١٩٥٦.

(٥٦) نشر بعد عودته كتاباً بعنوان: جولة فى العالم الاشتراكي، دار للطباعة الحديثة، ١٩٥٧.

(٥٧) عرض ذلك فى كتابه: الأدب ومذاهبه، الطبعة الثانية، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧، ص ٩١.

(٥٨) يمكن أن نقرأ نموذجاً لذلك فيما كتبه مندور عن هذه المسرحية فى كتابه: فى المسرح المصرى المعاصر، ص ١٩٤٥.

(٥٩) الميثاق، ص ١٤٠.

(٦٠) على نحو ما أوضح ذلك أنور عبد الملك فى كتابه: مصر مجتمع عسكري، مرجع مذكور.

(٦١) لويس عوض: الثورة والأدب، مرجع مذكور، ص ٢٠٠ وما يليها.

(٦٢) درس لويس عوض هذا التحول فى كتابه السابق الذكر، وخاصة فى فصل بعنوان: فى الخلق والنقد، ص ٢٧٥ وما بعدها.

(٦٣) قدمت مجلة "الطلیعة" ملفاً مهماً بعنوان: هكذا يتكلم الأبناء الشبان (سبتمبر ١٩٦٩) ويتضح من خلال الأسئلة والأجوبة أن هذا الجيل الجديد "جيل غاضب" متميز فى غضبه؛ ومن ثم فهو يعطى الأسبقية للانتقاد والسخرية وتحطيم الأصنام والسلوكيات الطفيلية.. إنها واقعية متميزة تمزج الواقع بالحلم والماضى بالمستقبل..

وهذا الحكم الذى صغته فى هذه العجالة، مبنى أساساً، على قراءتى لأعمال بعض هؤلاء الكتاب، وفى طليعتهم: جمال الغيطانى، وأمل دنقل، وعبد الحكيم قاسم، وصنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان..

(٦٥) انظر دراسة روجيه فايول (R.fayolle): من تاريخ أدبي إلى تاريخ للأدب، بمجلة Scolies، العدد: ٢ سنة ١٩٧٢، ص ٩.

(٦٥) النقد المنهجي، مصدر مذكور، ص ١١.

(٦٦) المصدر السابق، ص ٢٣، يمكن الرجوع إلى نص ابن قتيبة المقصود في كتابه: الشعر والشعراء، ص ٥.

(٦٧) المصدر السابق، ص ٢٣٦.

(٦٨) انظر، مثلاً، ما كتبه بهذا المعنى، في الصفحات: ٥٠، ٨٢، ٨٣. يقول في صفحة ٨٢: "وهذا هو موضوع الخصومة، فأنصار القديم يرون أن الشعراء الجاهليين كانوا أصدق شعراً، وأقرب إلى المألوف من المحدثين الذي يغربون ويبعدون بنا عن معطيات الحواس المباشرة التي هي مادة الشعر وسبيله إلى إثارة الصورة في نفوس السامعين وبعث الأصداء الملازمة للواقع..".

(٦٩) انظر ما كتبه عبد الله العروى عن التاريخ الوضعي في كتابه: الأيديولوجية العربية، النسخة الفرنسية، ص ٩٥ وما يليها.

(٧٠) راجع دراسة ريمي بونتون (R.ponton): وضعية لانسون، بمجلة Scolies، ٧٢.

(٧١) سارتر: دفاع عن المثقفين، كاليمار، باريس، ١٩٧٢ ص ١٢.

(٧٢) كتابات لم تنشر، م.م، ص ٨٩.

(٧٣) م.م: الأخذ من أوربا، ص ١٨ وما يليها.

(٧٤) ليون بلوم (١٨٧٢ -- ١٩٥٠) ترأس حكومة الجبهة الشعبية بفرنسا بعد انتخابات ١٩٣٩، وكان حريصاً، مثل جوريس، على تحقيق تركيب بين الاشتراكية والديمقراطية، بين الإصلاح والثورة؛ وقد كان مفهومه للاشتراكية خالياً من المادية التاريخية، ومرتكزاً على العقل.. له كتابات نقدية أدبية على جانب من الأهمية، سنعود إليها في مناسبة أخرى.

(٧٥) لويس عوض: الثورة والأدب، ص ١٩١.

(٧٦) الأيديولوجية العربية، النسخة الفرنسية، ص ١٣٦.

- (٧٧) روجى فايول، مرجع منكور، ص ١٦.
- (٧٨) الشعر المصرى بعد شوقى، ج ٢، ص ٧٠.
- (٧٩) م. م، ج ٣، ص ١٤٨.
- (٨٠) مجلة الشرق، عدد: ٤٧، فبراير ١٩٦١، القاهرة، ص ٥ وما بعدها.
- (٨١) انظر مقالته: الإصلاحى الكبير، فى كتابه الثورة والألب، ص ٢٠.
- (٨٢) يروى لويس عوض فى مقاله المذكور أنقا، أن مندور لم يكن يكف فى أيامه الأخيرة، عن دعوة أصدقائه وتلاميذه لإعداد أنفسهم "من أجل تحطيم مدينة الموت ذات الأبراج العالية السوداء، كما تم تحطيم طروادة فى العصور القديمة". ويوضح عوض بأن رمز مدينة الموت يقصد به مندور: الرجعية: "هذه المدينة السوداء ذات الأبراج الكثيفة والأسوار العالية، هى الرجعية يا صحابى. وهذه الرجعية هى التى قضى محمد مندور شبابه ورجولته فى حصارها.." ص ٧.
- (٨٣) لويس التيسير: من أجل ماركس، ماسبيرو، ١٩٦٥، ص ١٩٨٦.
- (٨٤) المنقون والسلطة بمجلة: L'Arc، عدد: ٤٩، ص ٣.
- (٨٥) فى المقدمة الطويلة التى كتبها لويس عوض لترجمته لكتاب شلى بعنوان: برومئوس طليقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧، ص ١٠.
- (٨٦) فى الميزان، ص ١٧٦.
- (٨٧) م. م، ص ٦٩.
- (٨٨) الأدب ومذاهبه، ص ٦ وما بعدها.
- (٨٩) المصدر السابق، ص ٣٩ وما بعدها.
- (٩٠) الأدب ومذاهبه، ص ٩١.
- (٩١) فى الميزان الجديد، ص ١٧٢.
- (٩٢) خاصة فى كتبه: فى الأدب والنقد، الأدب ومذاهبه، الأدب وفنونه، المسرح.
- (٩٣) مجلة المسرح، الأعداد: ٧، ٨، ٩، سنة ١٩٦٤.

خاتمة

من أجل نقد نظري
للأدب العربي

قصدا في هذه الأطروحة، إلى تمهيد الطريق وتجلية بعض الغوامض، لنتمكن في أبحاث لاحقة، من انتهاج مقاربة أكثر عمقا واكتمالا، لموضوعات تتصل بالنقد العربي وبيعض الآثار الإبداعية. إن المعضلة التي تواجه الناقد، في العمق، هي إرساء منطلقات واضحة توجه خطاه، وتسعفه على تحديد منهجيته. لكن تحقيق ذلك لا يمكن أن يتم بواسطة الانتقاء أو التفكير "النظري" لتخير "أصلح" المنبأج. إن الممارسة، بجوانبها النظرية والعملية، تعتبر حجر الزاوية في تشييد منهجية الناقد، ولكنها، لتكون مثمرة، يتحتم أن تسعى إلى تحديد موقف، أو تصفية الحساب مع التراث النقدي السابق والمعاصر.. وهي عملية لا تنتهى إلا لتبدأ، لأن جدلية الأدب والمجتمع تجعل المقاييس والقيم في حركية مستمرة، وكثيرا ما تُصحح الرؤى والأحكام..

الموضوعي. إن كتابات محمد مندور، بما تعبر عنه من منهجية وقيم وصراعات سياسية وثقافية، تُجنبنا الوقوع تحت وظأة علاقة أسطورية مع ثقافتنا: فبدلاً من أن نبحث بين ثناياها عن جواب لأسئلة تصوغها اهتماماتنا الذاتية، فإننا نولي الاعتبار للأسئلة والأجوبة الكامنة في جزء من ثقافتنا القومية، ونسأهم بذات الوقت، من خلال تجليتنا لمنهجية مندور ولخلفياته الأيديولوجية، في إبراز تنظيره للنقد العربي على ضوء ممارساته.

واضح إذن، أن الوضعية الراهنة للثقافة العربية، وللنقد بصفة خاصة، هي التي تكون مركز الثقل في هذه الأطروحة. ويتعلق الأمر قبل كل شيء، بظاهرتين اثنتين:

١ - الطابع المثالي للتحليلات النقدية الأدبية، في معظم كتابات النقاد الجامعيين وحتى "الدينويين" المتحررين من طقوس الأكاديمية. عبثاً نبحث في تلك الكتابات عن إضفاءات تفسر الشروط الاجتماعية والسياسية المقترنة بكل إبداع، أو تقدم تأويلاً لنوعية الأشكال التعبيرية ولتطوراتها.. ويندر أن نعثر على تحليل لطرائق التعبير لا يعتمد على الشرح البلاغي بمعناه

القديم، أو المطعم بمقولات الكلاسيكية الجديدة. وقد أدركنا مدى ضحالة هذا النقد بعد إنهائنا لدراستنا الجامعية في القاهرة: تبينت أن حصيلة دراستي الجامعية لا تسمح لي بالولوج إلى سديم الممارسة الثقافية السائدة في مجتمعنا. فأمام صلابة الأدب والثقافة باعتبارهما جزئين من جسم أيديولوجي متماسك تتنوع مظاهره التعبيرية، وتتوحد في الغايات، كانت ذاكرتي "الجامعية" لا تُسَعِّفُنِي بِأَكْثَرِ مِنْ فَضَلَاتِ مَتَدَثْرَةٍ بِالْمِثَالِيَّةِ والتعميم، وعاجزة عن النفاذ إلى جوهر العضلات الأدبية التي أصادفها أثناء الممارسة.

٢ _ الظاهرة الثانية متصلة بالرجوع المستمر إلى مصطلحات ونظريات تنتمي على مناخات ثقافية تُسَبِّغُ عَلَى استعمالنا لها صفة التفوق في نظر القراء، ولكن فهمهم لها يظل مستعصياً في معظم الأحيان.

على أن الوعي المنادى بإعادة النظر في علاقاتنا بثقافة "الآخر"، لا يزال في بداياته، ولا يزال يصادف عقبات كبيرة، أهمها "الحماية - الذاتية" المتوافرة للاتجاه التقليدي لكونه ملتحمًا ومشخصًا في قوى وبنيات اجتماعية سائدة لا تزال.

للنظام الجديد: ومن ثم كتاباته لم تعد تتوفر على الفعالية الأيديولوجية نفسها. لقد غدا إنعكاسًا متلقيًا بعد أن كان انعكاسًا مبدعًا.

على صعيد النقد الأدبي، تكتسى أعمال مندور دلالة كبيرة داخل الحقل الأدبي المصري والعربي على السواء. فتكوينه الثقافي بالسوربون، في الثلاثينات، هو الذى أمدّه بأدواته ومصطلحاته ومنهجيته، لتقييم الآثار الأدبية وتوجيهها. وشروط الممارسة الأدبية فى مصر هى التى تفسر لنا، إلى حد كبير، استمرار هذا النوع من الكتابة النقدية فى شكل محادثة^(١) Causerie، تأخذ من كل شىء بطرف، ويجمع بين التاريخ والتحليل والتمحيص اللغوى، والتصنيف على أساس مصطلحات مستعارة من فروع معرفية متباينة.

ولا شك أن تأثير المثقفة واضح فى النقد العربى، سواء من خلال طريقة سير منظومات التعليم، أو من خلال استتساخ أنماط ونماذج منهجية ومعرفية فى حقل العلوم الإنسانية. وأعتقد، استنادًا إلى ملاحظاتي الخاصة وإلى بعض الدراسات^(٢)، أن الجامعة المصرية تساهم، بنوعية برامجها

ومناهجها المأخوذة عن "كُبريات" جامعات أوربا، فى الحفاظ على الجوانب السلبية الملتصقة بالمثاقفة.

حتى الثقافة "الدنيوية" قلما تتجو من استنساخ القيم الثقافية "الحديثة"، باعتبارها نموذجاً أعلى. ذلك أن غياب فكر نقدى يُوجه هذا التماس الثقافى، ويسد الثغرات المصاحبة لنقل الثقافات الأخرى (عن طريق الترجمة الجزئية أو المشوهة، وعن طريق التلخيصات القاصرة)، يؤدى فى النهاية، إلى تعزيز نموذجية الغرب الثقافية، لأن قراءنا يتعرفون عليه فى إطار لا تاريخى، ولا زمنى. هذا ما يُفسر لنا، من بعض الوجوه، استمرار فعالية الأسس النظرية الأدبية والنقدية التى استمدتها مندور من ثقافة "كونية"، واعتمد عليها ودافع عنها من خلال تحليلاته وتطبيقاته..

هل نغالى إذا قلنا، تدقيقاً، بأن مفهومه مفصلاً عن ممارسة نظرية، هو الذى سَجَنَهُ داخل مجموعة من التعريفات والمقولات العاجزة عن التقاط الظواهر والإنتاجات الأدبية فيما تتوفر عليه من سيرورة نوعية، وفيما تستلزمه من أشكال جديدة ملائمة لمضامينها: وغذا كان مندور يعبر أحياناً عن ضرورة اعتبار

كتابته النقدية بحثًا عن سببية واضحة، وعن ترابط مُتشابه مع منطلقاته ومفاهيمه النظرية. وهذا ما يُوحى لنا بدورانية كتاباته النقدية وتكراريتها.

ثانيًا، غياب مفاهيم ومصطلحات متماسكة، تُحيلنا على بناء نظري، أو على منظومة فكرية مستخلصة من قرن بين الممارسة والتنظير. فإذا كان مندور يستشهد، باستمرار، بمعلوماته الجامعية، فإنه لم يُوفق إلى بلورة إطار نقدي نظري يستمد منه منهجيته ويطورها حسب مستلزمات الموضوعات المعالجة. صحيح أنه يلح على ضرورة اعتبار خصوصية الأدب العربي والمجتمع المصري، لكن هذه الصيغ لا تتجاوز مستوى النية. ولأنه لم يتمكن من تطوير وتعميق أدواته المفهومية ومصطلحاته الفاعلة، فإن كثيرًا من تفسيراته وتحليلاته للأعمال والظواهر الأدبية، اكتسبت طابع الارتجال أو الصدفة.

قد يُحس البعض، عند قراءاتهم لهذه الخاتمة، بأن حصيلة بحثنا تتسم بالسلبية تجاه محمد مندور. لكن جوهر المشكلة لا علاقة له بإثبات إضافات مندور أو قصوره، وإنما تعود هذه الملاحظات التي أبديناها، إلى دراستنا لكتاباته النقدية بعد مُضي

مسافة زمنية على ظهورها، فأصبح بالإمكان التساؤل عن فعاليتها في "زمنها" وعن محدوديتها في إطار التاريخ.

من هذا المنظور، يلتحق مندور وكتابات ومواقفه، بالمواد "المجربة" التي أفرزها الحقل الثقافي للعالم العربي. ومجموع هذه الموارد، تصبح من مواد أخرى وعوامل ثابتة، مقفلاً نحو آفاق جديدة.

لأجل ذلك ألحجنا في هذه الخاتمة، على ضرورة ممارسة نقد نظري للأدب العربي، ونحن نقصد بهذه الصيغة إبراز قناعة قوية عندنا، أكثر مما هي دعوة برنامجية. ذلك أن القصور "النظري" الذي عايناه في مختلف الحياة اليومية للمجتمع العربي، قد تأكد لنا من خلال إنجازنا لهذه الأطروحة، ومساءلتنا لكتابات فكرية وأدبية. ويلزم القول بأن منهجنا في هذا البحث، لم يكن مكتملاً منذ البداية، بل إن أهم عناصره تجمعت وتبلورت أثناء البحث. إلا أن ما زاد اقتناعنا به هو ضرورة الاعتماد على ما أسميه مؤقتاً بـ : النقد النظري.

إن العناصر العامة لهذه المنهجية لا تتجاوز كثيراً مرحلة التلمس:

وإيراز لحظة التحول في كل شيء، تلك اللحظة التي هي
ملموسة مع أنها تُسهل علينا عمل التجريد^(٧).

هوامش :

(^١) R. Jakobson في دراسة عنوانها "عن الواقعية الفنية" المنشورة بكتاب جماعي عنوانه: Tgéorie de la littérature، لوسوي، ١٩٦٥، ص ٩٨، يقول: "منذ أمد قريب، لم يكن تاريخ الفن وخاصة تاريخ الأدب، علماً، بل مجرد محادثة..".

(^٢) انظر، مثلاً، ج. جاك وارينبورغ: الجامعات في العالم العربي نشر موقون ١٩٦٢، جزءان.

(^٣) بييرماشرى Pour une théorie de la Production littéraire: مرجع مذكور، ص ١٣٧.

(^٤) "هكذا يكون العمل النظري، مهما بلغت درجة تجريديته، عملاً منصّباً دائماً على السيرورات الواقعية. على أن هذا العمل المنتج لمعارف، يقع جميعه داخل سيرورة الفكر: فليس هناك مفاهيم أكثر واقعية من غيرها..". Pouvoir Politique et classes Sociales.

(^٥) نشير بالخصوص إلى رسالة الدكتور جمال الدين بن الشيخ عن:
Les voies d'une creation: essai sur la poésie arabe dans la lere moitié
du ill S.H/ixé s.j.c"
ومنها استخرج كتابه المنشور بعنوان Poétique Arabe، نشر أنتربوس ١٩٧٥.

(^٦) إيزينشتاين، ذكره أندريه جيسلبريت في مقال بعنوان:
Marxime thoérle de la littérature, revue: la nouvelle critique, special
39 bis, 1970, p. 31.

(^٧) المرجع السابق، ص ٣٢.

٢ - النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر
(١٩٤٤).

٣ - نماذج بشرية، لجنة التأليف والنشر، القاهرة (١٩٥١).

٤ - فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر (١٩٤٩).

٥ - الديمقراطية السياسية، كتاب المواطن، القاهرة
(١٩٥٢).

٦ - مسرحيات شوقي، نهضة مصر، القاهرة (١٩٥٤).

٧ - إبراهيم المازنى، نهضة مصر، القاهرة (١٩٥٤).

٨ - خليل مطران، نهضة مصر، القاهرة (١٩٥٤).

٩ - محاضرات عن إسماعيل صبرى، معهد الدراسات
العربية، القاهرة (١٩٥٦).

١٠ - ولى الدين يكن، معهد الدراسات العربية، القاهرة،
(١٩٥٦).

١١ - الشعر المصرى بعد شوقي، نهضة مصر، القاهرة
غير مؤرخ.

١٢ - الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة،
ط. الثانية (١٩٥٧).

- ١٣ - المسرح النثرى، دار نهضة مصر، القاهرة. غير مؤرخ.
- ١٤ - جولة فى العالم الاشتراكى، البعث الجديد، القاهرة (١٩٥٧).
- ١٥ - محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، معهد الدراسات العربية. (١٩٥٨).
- ١٦ - قضايا جديدة فى أدبنا الحديث، دار الأدب بيروت، (١٩٥٨).
- ١٧ - الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر، القاهرة. غير مؤرخ.
- ١٨ - فن الشعر، المكتبة الثقافية، عدد: ١٢، القاهرة. غير مؤرخ.
- ١٩ - الثقافة وأجهزتها، دار المعارف، القاهرة (١٩٥٨).
- ٢٠ - مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر، ط. ثانية (١٩٦١).
- ٢١ - الأدب وفنونه، نهضة مصر، ط. الثانية (١٩٦٣).
- ٢٢ - المسرح، دار المعارف، القاهرة (١٩٦٣).
- ٢٣ - النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر (١٩٦٤).

مراجع نقدية وتاريخية

- ١ - العالم (محمود أمين) ود. أنيس (عبد العظيم: فى الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت (١٩٥٥).
- ٢ - العالم (محمود أمين):
معارك فكرية، كتاب الهلال، القاهرة، عدد: ١٧٧. (١٩٥٦).
- ٣ - العروى (عبد الله):
L'idéologie arabe contemporaine, Maspéro, 1967.
- ٤ - الشافعى (شهدى عطية):
تطور الحركة الوطنية المصرية، الدار المصرية،
القاهرة (١٩٥٧).
- ٥ - البشرى (طارق):
الحركة السياسية فى مصر (١٩٤٥ - ١٩٥٢) الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٧٢).
- ٦ - الكشرى (السيدة محفوظ):
Socialisme et pouvoir en Egypte, librairie general
de droit et de jurisprudence, 1972, Paris.

٧ - إسماعيل (د. عز الدين):

الأسس الجمالية في النقد العربى، القاهرة (١٩٥٥).

٨ - بيرك (جاك): J. Berque

L'Egypte impérialisme et révolution, Gallimard, 1967.

٩ - بيوت (جاك مارك) J.m. piotte

La pensée politique de Gramsci, Anthropos, 1970.

١٠ - حسين (طه):

فى الأدب الجاهلى، دار المعارف، القاهرة.

١١ - حسن (طه):

مستقبل الثقافة فى مصر، دار المعارف، القاهرة

(١٩٤٤).

١٢ - حسين (محمود):

La lutte de classes en Egypte (1945 - 1970) 2ème édition, Maspéro, 1971.

١٣ - رضوان (فتحي):

عصر ورجال، مكتبة الأنجلو، القاهرة (١٩٦٧).

١٤ - رودنسون (مكسيم):

Marxisme et monde musulman, ed. Seuil, 1972.

دراسات عن نظرية الأدب ونظرية النقد

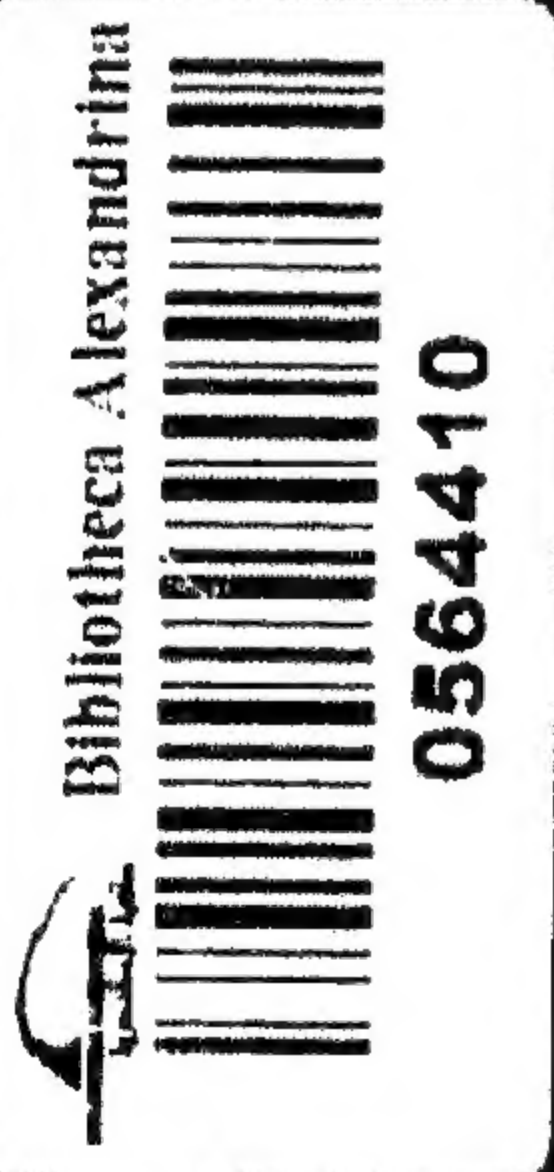
1. Barthes (R.) Critique et vérité, ed. Seuil 1966.
2. Barthes (R.) Essais critiques, ed. Seuil 1964.
3. Bourdieu (R.) Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe, in: SScolies, Presse universitaire de France, 197/1.
4. Bourdieu (P.): Disposition esthétique et compétence artistique, revue: Temps Modernes, Février 1971, No. 295.
5. Goldman (L.). Pour une sociologie du roman, Gallimard, 1964.
6. Goldman (L.): La création culturelle dans la société modern, Donël / Gonthier, 1971.
7. Goldman (L.): Structure mentale et création culturelle, ed. Anthropos, 1970.
8. Les chemins actels de la critique, collectif, Plon, 1967.
9. Lukacs (G.): La signification présente de réalisme critique, traduction française de M. Gandillac, Gallimard, 1960.

10. Lukacs (G.): Thorie du roman, Gonthier, 1963.
11. Macherey (P.): Pour une théorie de la production littéraire, ed Maspéro, 1971.
12. Nouvelle critique (La.): Colloque de Cluny II: Littérature et idéologies 2, 3, 4, Avril 1970.
13. Structuralisme et marxisme, collectif, colle. 10/18, 1970.
14. Tel Quel: Théorie d'ensemble, collectif, seuil, 1968.
15. Théories de la littérature, textes des formalistes russes, traduction de Todorov, seuil, 1965.
16. Vernier (F.): Une science de la literature est elle Possible? Ed, Nouvelle critique, 1972.

« إن اختيار مندور موضوعاً لهذا البحث راجع إلى «تمثليته»
لاتجاه طلائعي في النقد العربي طيلة عشرين سنة (١٩٤٤ - ١٩٦٤) ،
والى التأثير الذى لا يزال يمارسه بواسطة كتبه المقررة فى المعاهد
والجامعات . »

كيف نفهم كتابات مندور ؟

وما هى الشروح التى يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية ؟
هذا ما تحاول هذه الدراسة الإجابة عليه ، من خلال وضع مندور
وكتاباته داخل سياق الحقل الأدبى ، المرتبط بدوره بالحقل السياسى ،
باعتباره متفاعلاً مع التكوينات الاجتماعية التى تلعب الدور الأساسى
فى تحديد الاتجاهات والاختيارات .
والكتاب ، بعد ذلك ، تجربة نقدية كبيرة حول ناقد كبير ، ساهم فى
تأسيس الحركة النقدية العربية المعاصرة .



تصميم الغلاف : رائدة عبد الكريم